LA SOMBRA DEL ACTOR

GRANDES PERSONAJES DE LA HISTORIA DEL CINE

JUAN TEJERO

LA SOMBRA DEL ACTOR

GRANDES PERSONAJES DE LA HISTORIA DEL CINE

JUAN TEJERO

CULT BOOKS

CULT BOOKS

cultbooks@cultbooksediciones.com

DISEÑO: Lucía Dueñas

PRIMERA EDICIÓN: octubre de 2023

© de la presente edición: Juan Tejero, 2023
© de la presente edición: Cult Books, 2023

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN: 978-84-127642-3-9
Depósito legal: MA 1383-2023

ÍNDICE

Introducción *10*
Rodolfo Valentino es Julio Desnoyers *14*
Harold Lloyd es Harold - el Chico *16*
Lon Chaney es Erik-el Fantasma *18*
Buster Keaton es Johnnie Gray *20*
Brigitte Helm es María *22*
Louise Brooks es Lulú *24*
Marlene Dietrich es Lola Lola *26*
Boris Karloff es la Criatura *28*
Bela Lugosi es Drácula *30*
Charles Chaplin es Charlot *32*
Peter Lorre es Hans Beckert *34*
Edward G. Robinson es Rico *36*
Johnny Weissmuller es Tarzán *38*
Stan Laurel y Oliver Hardy *40*
Greta Garbo es la reina Cristina *42*
Groucho Marx es Rufus T. Firefly *44*
Charles Laughton es Enrique VIII *46*
William Powell es Nick Charles *48*
Claudette Colbert es Ellie *50*
Errol Flynn es Peter Blood *52*
Charles Laughton es William Bligh *54*
Fred Astaire es Jerry Travers *56*
Jean Gabin es Pépé le Moko *58*
Katharine Hepburn es Susan Vance *60*
Cary Grant es David Huxley *62*
Errol Flynn es Robin Hood *64*
James Stewart es Jefferson Smith *66*
Laurence Olivier es Heathcliff *68*
John Wayne es Ringo Kid *70*
Judy Garland es Dorothy Gale *72*
Greta Garbo es Ninotchka *74*
Clark Gable es Rhett Butler *76*
Vivien Leigh es Scarlett O'Hara *78*
Basil Rathbone es Sherlock Holmes *80*
Mario Moreno es Cantinflas *82*
Katharine Hepburn es Tracy Lord *84*
Rosalind Russell es Hildy Johnson *86*
Joan Fontaine es Mrs. de Winter *88*
Judith Anderson es Mrs. Danvers *90*
Tyrone Power es Diego Vega *92*
Henry Fonda es Tom Joad *94*
Orson Welles es Charles F. Kane *96*
Humphrey Bogart es Sam Spade *98*
Gary Cooper es Alvin C. York *100*
Bette Davis es Regina Giddens *102*
Humphrey Bogart es Rick Blaine *104*
Ingrid Bergman es Ilsa Lund *106*
Katharine Hepburn es Tess Harding *108*
Joseph Cotten es Charlie Oakley *110*
Gene Tierney es Laura Hunt *112*
Barbara Stanwyck es Phyllis Dietrichson .. *114*
Lana Turner es Cora Smith *116*
Rita Hayworth es Gilda *118*
Jennifer Jones es Perla Chávez *120*
Cary Grant es Devlin *122*
Ingrid Bergman es Alicia Huberman *124*
Henry Fonda es Wyatt Earp *126*
James Stewart es George Bailey *128*
Richard Widmark es Tommy Udo *130*
Robert Mitchum es Jeff Bailey *132*
Ingrid Bergman es Juana de Arco *134*
Clifton Webb es Lynn Belvedere *136*
Humphrey Bogart es Fred C. Dobbs *138*

Hedy Lamarr es Dalila *140*
Gloria Swanson es Norma Desmond *142*
Bette Davis es Margo Channing *144*
Marlon Brando es Stanley Kowalski *146*
Vivien Leigh es Blanche DuBois *148*
Gene Kelly es Don Lockwood *150*
John Wayne es Sean Thornton *152*
Gary Cooper es Will Kane *154*
Burt Lancaster es Vallo *156*
Marilyn Monroe es Lorelei Lee *158*
Montgomery Clift es Prewitt *160*
Jacques Tati es Monsieur Hulot *162*
Joan Crawford es Vienna *164*
Audrey Hepburn es Sabrina *166*
Giulietta Masina es Gelsomina *168*
Grace Kelly es Lisa Fremont *170*
James Dean es Cal Trask *172*
Henry Fonda es Doug Roberts *174*
Robert Mitchum es Harry Powell *176*
Alec Guinness es Marcus *178*
James Dean es Jim Stark *180*
Laurence Olivier es Ricardo III *182*
Romy Schneider es Sissi *184*
Marilyn Monroe es la Chica *186*
John Wayne es Ethan Edwards *188*
Yul Brynner es Mongkut *190*
David Niven es Phileas Fogg *192*
Brigitte Bardot es Juliete Hardy *194*
Alec Guinness es Nicholson *196*
Bengt Ekerot es la Muerte *198*
Sara Montiel es María Luján *200*
Christopher Lee es Drácula *202*
Elizabeth Taylor es Maggie Pollitt *204*
Leslie Caron es Gigi *206*
Orson Welles es Hank Quinlan *208*
James Stewart es John Ferguson *210*
Kirk Douglas es Einar *212*
Charlton Heston es Judah Ben-Hur *214*
Marilyn Monroe es Sugar Kane *216*
Doris Day es Jan Morrow *218*
Cary Grant es Roger Thornhill *220*
Jean-Pierre Léaud es Antoine *222*
Jean-Paul Belmondo es Michel *224*
Jack Lemmon es C.C. Baxter *226*
Alain Delon es Tom Ripley *228*
Sophia Loren es Cesira *230*
Kirk Douglas es Espartaco *232*
Anthony Perkins es Norman Bates *234*
Yul Brynner es Chris Larabee *236*
Paul Newman es Eddie Felson *238*
Audrey Hepburn es Holly Golightly *240*
Margaret Rutherford es Miss Marple *242*
Sean Connery es James Bond *244*
Peter O'Toole es T.E. Lawrence *246*
Sue Lyon es Lolita *248*
Gregory Peck es Atticus Finch *250*
Bette Davis es Baby Jane Hudson *252*
Elizabeth Taylor es Cleopatra *254*
Burt Lancaster es Fabrizio Salina *256*
Steve McQueen es Virgil Hilts *258*
Shirley MacLaine es Irma *260*
Peter Sellers es Jacques Clouseau *262*
Jerry Lewis es Julius/Buddy Love *264*
Audrey Hepburn es Eliza Doolittle *266*
Clint Eastwood es Joe *268*
Anthony Quinn es Alexis Zorba *270*
Julie Christie es Lara *272*
Julie Andrews es Maria *274*
Michael Caine es Alfie Elkins *276*
Spencer Tracy es Matt Drayton *278*
Faye Dunaway es Bonnie Parker *280*
Dustin Hoffman es Ben Braddock *282*
Anne Bancroft es Mrs. Robinson *284*
Jane Fonda es Barbarella *286*
Steve McQueen es Frank Bullitt *288*
Barbra Streisand es Fanny Brice *290*

Charlton Heston es George Taylor *292*
Mia Farrow es Rosemary *294*
Paul Newman es Butch Cassidy *296*
Robert Redford es Sundance Kid *298*
George C. Scott es George Patton *300*
Michael Caine es Jack Carter *302*
Gene Hackman es Jimmy Doyle *304*
Clint Eastwood es Harry Callahan *306*
Malcolm McDowell es Alex De Large *308*
Liza Minnelli es Sally Bowles *310*
Marlon Brando es Vito Corleone *312*
Linda Blair es Regan MacNeil *314*
Barbra Streisand es Katie Morosky *316*
Robert Redford es Hubbell Gardiner *318*
Sylvia Kristel es Emmanuelle *320*
Al Pacino es Michael Corleone *322*
Vittorio Gassman es Fausto *324*
Robert Shaw es Quint *326*
Sissy Spacek es Carrie White *328*
Sylvester Stallone es Rocky Balboa *330*
Robert De Niro es Travis Bickle *332*
Woody Allen es Alvy Singer *334*
Diane Keaton es Annie Hall *336*
John Travolta es Tony Manero *338*
Mark Hamill es Luke Skywalker *340*
Harrison Ford es Han Solo *342*
David Prowse es Darth Vader *344*
Christopher Reeve es Superman *346*
Sigourney Weaver es Ripley *348*
Marlon Brando es Walter E. Kurtz *350*
Mel Gibson es Max Rockatansky *352*
Jack Nicholson es Jack Torrance *354*
Ari Lehman es Jason Voorhees *356*
Alfredo Landa es Germán Areta *358*
Harrison Ford es Indiana Jones *360*
Kathleen Turner es Matty Walker *362*
Sylvester Stallone es John Rambo *364*
Harrison Ford es Deckard *366*
Robert Englund es Fred Krueger *368*
Arnold Schwarzenegger es Terminator *370*
Meryl Streep es Karen Blixen *372*
Michael J. Fox es Marty McFly *374*
Kim Basinger es Elizabeth *376*
Tom cruise es Maverick *378*
Mel Gibson es Martin Riggs *380*
Glenn Close es Alex Forrest *382*
John Malkovich es Valmont *384*
Bruce Willis es John McClane *386*
Jack Nicholson es Joker *388*
Robin Williams es John Keating *390*
Gérard Depardieu es Cyrano *392*
Anthony Hopkins es Hannibal Lecter *394*
Geena Davis es Thelma *396*
Susan Sarandon es Louise *398*
Michael Keaton es Batman *400*
Sharon Stone es Catherine Tramell *402*
John Travolta es Vincent Vega *404*
Frances McDormand es Marge *406*
Tom Cruise es Ethan Hunt *408*
Mike Myers es Austin Powers *410*
Jeff Bridges es El Nota *412*
Keanu Reeves es Neo *414*
Russell Crowe es Maximus *416*
Renée Zellweger es Bridget Jones *418*
Daniel Radcliffe es Harry Potter *420*
Elijah Wood es Frodo *422*
Matt Damon es Jason Bourne *424*
Uma Thurman es la Novia *426*
Johnny Depp es Jack Sparrow *428*
Daniel Craig es James Bond *430*
Penélope Cruz es Raimunda *432*
Javier Bardem es Anton Chigurh *434*
Índice onomástico *436*
Índice de películas *437*

INTRODUCCIÓN

Los actores arrastran a lo largo de toda su vida una sombra muy distinta a la del resto de los seres humanos. Las suyas está moldeadas por los personajes que han constituido la cima de sus carreras cinematográfica. Aquellos papeles que son algo más que el resultado de una buena interpretación. Aquellos a los que el tiempo sólo les afecta para engrandecer su leyenda. Sus nombres han quedado grabados en la memoria. Son todo un carácter en las películas que dependen exclusivamente de quiénes son. Y se adhieren a sus creadores con la fuerza de un titán.

Nacieron para ser inmortales y para hacer inmortales a los actores que las encarnaron. ¿O es al revés? Poco importa, porque todos juntos componen una hermosa galaxia de seres legendarios. Y todos soportan una sombra de la que jamás podrán desprenderse, e incluso, en el peor de los casos, puede llegar a anularles. ¿O es que acaso fue capaz Malcolm McDowell de desligarse del recuerdo de Alex de Large, el perturbado protagonista de *La naranja mecánica*? ¿O Johnny Weissmuller de la piel de Tarzán?¿O Linda Blair de Regan, la niña poseída de *El exorcista*? ¿O Liza Minnelli de Sally Bowles, la amoral protagonista de *Cabaret*? Por no hablar del caso de Bela Lugosi, víctima de una relación vampírica que acabó por aniquilarle; al final de sus días, enloquecido a causa del consumo de drogas, creía que, efectivamente, era Drácula. Son sólo cinco ejemplos de la legión de intérpretes sepultados por la clamorosa popularidad de una criatura concebida desde la imaginación o la realidad.

"La sombra del actor" se adentra en el panteón de los personajes cinematográficos, un fascinante puzzle de gestos y miradas que ponemos a su disposición en orden cronológico. Desde Charlot, el conmovedor vagabundo que nos hizo sonreír con sus ocurrencias de *clown* callejero, hasta Maximus, el héroe épico de *Gladiator*, pasando por el capitán Bligh (*Rebelión a bordo*), Scarlett O'Hara (*Lo que el viento se llevó*), Rick Blaine (), Tom Ripley *(A pleno sol*), la señora Robinson (*El graduado*) o Vivian Ward (*Pretty Woman*), por las páginas de este libro desfilan los personajes más icónicos de la historia del cine. Puro mito. Con risas, lágrimas y alaridos han logrado generar empatía en la audiencia y cautivar a miles de corazones. Al ver los rostros perturbados podemos sentir el dolor. Sus emociones son las nuestras.

"La sombra del actor." sólo pretende evocar al lector los grandes momentos que el cine le ha proporcionado. Recordarle que se le saltaron las lágrimas con el discurso final de Tom Joad en *Las uvas de la ira*; se partió de risa con Sugar Kane en *Con fal-*

das y a lo loco; se estremeció de inquietud y de miedo con Norman Bates en *Psicosis*; percibió que C.C. Baxter, el gris oficinista de *El apartamento* era divertido pero también triste; se enamoró de Holly Golightly en *Desayuno con diamantes*; admiró la integridad de Atticus Finch en *Matar a un ruiseñor*; deseó que Vito Corleone no muriera en *El Padrino*; conectó con la soledad y rabia de Travis Bickle en *Taxi Driver*; viajó a una galaxia muy lejana con Han Solo; asumió que saltar al vacío era la única salida posible para Thelma y Louise... Incluso sintió simpatía por el perverso John Malkovich en *Las amistades peligrosas* y, lo que es peor, se dejó cautivar por el monstruoso Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos*.

Por las páginas de "La sombra del actor" desfila una legión de criaturas, ejemplares o no, a las que debemos horas y horas de placer en la oscuridad de la salas de cine. O, en el peor de los casos, en la confortable placided de la televisión. Un ruego: no sometan a estas figuras míticas a la tortura de ver empequeñecido su impacto en la pantalla de un ordenador, y menos aún les sometan a la ruindad de desterrarles a los estrechos confines de un móvil.

Ojalá hubiera podido dedicar un espacio a todos los intérpretes de los últimos cien años a los que admiro profundamente, y en cuya filmografía se dan cita personajes no menos inmortales que los que habitan en las páginas de este libro. Mis más sentidas disculpas a Paul Muni, Robert Taylor, Aurora Bautista, Teresa Wright, Anna Magnani, Toshiro Mifune, Max von Sydow, Deborah Kerr, Alberto Sordi, Jean Simmons, Rod Steiger, Simone Signoret, Yves Montand, Vanessa Redgrave, Sidney Poitier, Jon Voight, Paco Rabal, Robert Duvall, Kathy Bates, Michael Douglas, Emma Thompson, Morgan Freeman, Harvey Keitel, Meg Ryan, Daniel Day Lewis, Melanie Griffith, Kevin Spacey, Brad Pitt, Audrey Tautou, Fernando Fernán Gómez, Jennifer Lawrence... y tantos y tantos actores cuyas magníficas creaciones merecen nuestra atención. El repertorio puede ampliarse a gusto del consumidor.

Y no se preocupen, no hay espacio para las frivolidades. Aquí están presentes los imprescindibles, los elegidos, aquellos personajes que tienen asegurado un puesto en el Olimpo. Son todos los que están, pero no están todos lo que son. Por supuesto, en el paraíso de la eternidad cinematográfica caben más nombres ilustres.

No se tomen este delicioso elenco de personaje como una lista cerrada; es simplemente una colección de hazañas interpretativas que han tenido un impacto considerable en los espectadores, marcando puntos álgidos en su carrera como fanáticos del cine. Centrarme en los personajes me da licencia para incorpórar filmes que distan mucho de ser geniales, pero tengan por seguro que no se incluye ningún tostonazo. Con muy pocas excepciones, las películas son muy buenas, aunque en la mayoría de los casos, lo mejor de ellas son las interpretaciones, cuya perennidad dibuja una mapa de estrellas que define por sí solo toda la historia del cine. Este libro es mi forma de dar las gracias a más de dos centenares de ellos. Sin duda en "La sombra del actor" disponemos del más atractivo de los repartos posibles.

RODOLFO VALENTINO ES JULIO

Los cuatro jinetes del apocalipsis (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, 1921)

Uno de los poderes que se ocultaban tras el trono de la Metro era June Mathis, una solterona rolliza y agresiva que elegía casi todos los proyectos del estudio, y esta insistió en que se hiciera *Los cuatro jinetes del Apocalipsis,* según la novela de Blasco Ibáñez. Mathis produjo y escribió el guion y decidió dar a Rodolfo Valentino el papel protagonista cuando le vio en *Ojos de juventud*. MGM dudaba de la eficacia de un intérprete novel en un proyecto de esa envergadura, pero acabó aceptando a cambio de que Valentino se resignara a un salario inferior a los cuatrocientos dólares que le pagó David Selznick en su última película. Dirigida por Rex Ingram, *Los cuatro jinetes del apocalipsis* fue una gran superproducción con cientos de extras y un coste récord para su época: seiscientos mil dólares. El rodaje, verdadera prueba de fuego para Valentino, que apenas pisaba los platós en sus anteriores películas, se convirtió en una reñida pugna por ver cuál de sus respectivos protegidos, la primera actriz Alice Terry o el bisoño Valentino, conseguía más planos. Según se iban visionando las tomas diarias, la expectación crecía dentro del propio equipo. Parecía que se estaba cociendo algo importante.

El estreno neoyorquino fue muy sonado: recaudó cuatro millones y medio de dólares (sólo otras tres películas de los años veinte figuran entre las más taquilleras de la revista "Variety"). Valentino no encabezó el genérico, pero el estudio no tardó en retirar todas las copias para corregir los títulos de crédito y situarlo a él en el lugar de honor. Su interpretación del personaje de Julio Desnoyers, un tarambana sudamericano que está en Francia durante la Primera Guerra Mundial y se convierte en un héroe, le abrió las puertas de la fama. Ingram explotó sus dotes para el baile y su sensualidad francas, para un nuevo tipo de galán, el *latin lover*. Y recurrió al tango, entonces un baile indecente, como símbolo del erotismo en la escena más célebre de la película. Valentino, vestido con un atildado atuendo de gaucho argentino, avanza con las manos apoyadas en la cintura en postura provocativa hacia una pareja que baila en la pista. Al llegar junto a ellos, golpea ligeramente en la espalda al bailarín al tiempo que lanza una voluptuosa mirada a su pareja. A continuación ahuyenta a su rival chasqueando su látigo, atrae hacia él a la fascinada joven, la rodea por el talle con fuerza, bailan unos pasos de tango y por último la besa en la boca con ardiente pasión. La escena hizo derretirse a las espectadoras. Consentido, arrogante y *snob*, pero terriblemente seductor, su imagen puede hoy parecer forzada y al borde de la caricatura, pero Valentino estaba destinado a brillar intensa y persistentemente.

APOC-13

HAROLD LLOYD ES HAROLD - EL CHICO

El hombre mosca (*Safety Last!*, Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, 1923)

Harold Lloyd constituye junto con Charles Chaplin y Buster Keaton, el trío de ases del cine cómico silente y, si lo juntamos con el francés Max Linder, el póquer del género en su acepción universal. Empequeñecido por la crítica en beneficio de los populares Charlot y Pamplinas, la personalidad de Lloyd emerge hoy en su auténtica dimensión: los espectadores modernos más intelectuales sólo tienen alabanzas para joyas como *El mimado de la abuelita*, *El hombre mosca*, *El estudiante novato* y *The Kid Brother*. Ya en los años del sonoro, *Cinemanía*, *The Milky Way* y *¡Cuidado, profesor!*, siendo menos conocidas, tienen poco que envidiar a las mejores comedias de la sagrada década de los treinta.

A Lloyd se le recuerda como un talento indiscutible en la consecución del *gag* en su más pura esencia y en la creación de un personaje inconfundible y al mismo tiempo estereotipado, pues encarnaba las frustraciones y anhelos del norteamericano medio. Su filosofía del humor no dejaba lugar a la duda: «Si las ideas que utilizamos provocan la risa son gags. Si no producen nada, se trata simplemente de errores». En base a esta primera, el actor construyó sus mejores comedias en torno a una pirámide de gags, líos y persecuciones desarrollados con una precisión milimétrica. Sólo perdía calidad cuando su sentido de ritmo -o el de su director- se resquebrajaba, aunque fuera ligeramente.

El hombre mosca proporcionó a Lloyd su histórica cita con un reloj, la obra que mejor refleja su talento para organizar secuencias humorísticas de manera que produjeran la fórmula del éxito. El suspense, combinado con la anécdota, generó tantas carcajadas como emoción y le convirtió en un rompetaquillas. En esta época, su cotización era la más alta conseguida por un intérprete cómico, Chaplin aparte.

A través de sus gafas redondas –sin cristales–, Harold se batía contra la adversidad más descorazonadora y con una mezcla de suerte y tozudez derribaba toda la serie de obstáculos que se interponían entre él y la chica. En sus propias palabras, «mi héroe triunfa porque nunca pierde la fe en sí mismo». Efectivamente, la clave de su personaje arquetípico residía en su inmarchitable entusiasmo, un rasgo que brillaba por su ausencia en las creaciones de los cómicos norteamericanos de la época del mudo, sin olvidar su capacidad para realizar las más atrevidas acrobacias. Es cierto que muchos otros también arriesgaron el físico en nombre del humor, pero la imagen que ha quedado para la historia es la de este cómico suspendido de la cornisa de una ventana o de las manecillas del reloj de una torre.

LON CHANEY ES ERIK - EL FANTASMA

El fantasma de la ópera (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925)

Cuando escuchamos el título, a la memoria acude el popular espectáculo musical de Andrew Lloyd Webber, lo cual es una desgracia para el considerable pedigrí del mudo personaje de la máscara siniestra. A lo largo de un siglo, "The Phantom of the Opera" ha sido llevada a la pantalla en seis ocasiones, pero la crítica ha señalado como la definitiva, y sin duda la más legendaria, a la versión de 1925. El porqué no es ningún misterio. Lon Chaney, el hombre de las mil caras, personifica al monstruo de la ópera como si el cielo mismo hubiera tomado esta sobrenatural decisión de casting. La interpretación del actor y la magnitud de esta superproducción de la Universal crearon el primer gran largometraje de terror de la historia del cine.

El drama de *El fantasma de la ópera* gira en torno a Erik, el misterioso personaje que vive en la sala de espectáculos más prestigiosa de Francia, y que obliga a los responsables de la Ópera de París a promocionar a la suplente Christine en detrimento de la diva Carlotta. El papel del artista desfigurado fue cortado a la medida de Chaney y de su superlativa capacidad, sin importar el dolor o el coste, de transformarse físicamente. A pesar de todos los ropajes melodramáticos del guion, de las tarjetas de diálogos, del plomizo ritmo de la historia y de la tardía entrada en escena del Fantasma, al cabo de un tercio de película, Lon inyecta en cada momento del metraje dosis iguales de caracterización, patetismo y estilo.

El arte de Chaney en este filme puede describirse de dos formas. En primer lugar, limitado por una máscara durante casi la mitad de su tiempo en pantalla, la estrella muda expresó gran parte de su vitalidad emocional a través del gesto controlado y el contacto visual sostenido. En segundo lugar, la convicción que muestra en cada secuencia, desde su entrada en escena hasta su muerte, resulta terriblemente veraz, al tiempo que evita el trazo grueso del sentimentalismo y la autodramatización.

Los historiadores cinematográficos han citado innumerables veces la espléndida secuencia en la que Christine desvela el hecho cinematográfico más aterrador de su época. Cientos y cientos de personas se han desmayado en sus butacas. Y el caso es que el Fantasma no es sobrenatural como Drácula, ni el monstruo de Frankenstein, ni el Hombre Lobo. Es un hombre intensamente mortal, arrugado por la edad, e instalado en la miseria moral. Incomprendido y despreciado por París y por la elite intelectual, Erik se revela como un simple ermitaño. Y, por desgracia para nosotros, su máscara no es otra cosa que el miedo a discernir el ácido rostro del Fantasma flotando sobre el nuestro en un espejo privado.

BUSTER KEATON ES JOHNNIE GRAY

El maquinista de La General (*The General*, Buster Keaton, 1926)

La mejor película de Buster Keaton es, según algunos, la mejor comedia muda jamás rodada. El impasible maquinista Johnnie Gray ama a su gran locomotora de vapor, "La General", casi tanto como a su novia, Annabelle Lee (Marion Mack). Cuando es rechazado por el ejército Confederado, Annabelle le llama cobarde y rompe su compromiso. Después, él lo arriesga todo para perseguir al tren con ella a bordo cuando es robado por espías yanquis. La ya tópica dinámica de las persecuciones se enriquece con la obsesión por la meta final, y un filme que podría parecer una simple sucesión de gags "en ruta" se convierte en un canto a la voluntad.

El genio de Keaton no sólo estaba en las tripas de la invención, sino también en la creación de un personaje entrañable. Al contrario que su gran rival de la era muda, Charles Chaplin, Buster era el joven discreto, digno y extraordinariamente circunspecto que sólo permitía a su cara de palo expresar frustración o asombro mediante levísimos movimientos musculares. Mirada fija, ceja arqueada, ceño levemente fruncido: el hombrecillo solitario creado por el arte del genio no necesitaba nada más para explicar que había decidido desafiar a la adversidad. Pero lo cierto es que era mucho más que inexpresivo: parecía completamente asombrado ante la inmensa estupidez del mundo que se desarrollaba a su alrededor y al que se esforzaba en integrarse sin resultado. Lo grotesco le estaba vedado, de ahí que en sus actuaciones siempre alcanzara una gran dignidad. En sus mejores momentos, cuando se sentía rechazado por el mundo, adoptaba una aire de infinita tristeza realmente conmovedor. De repente, todo su cuerpo se erguía, dispuesto a luchar y vencer, pero la expresión facial continuaba siendo un misterio para el espectador.

Keaton se encontraba en su mejor momento artístico cuando se dispuso a realizar *El maquinista de La General*. Pudo disponer del presupuesto más elevado de su carrera, mayor número de semanas de rodaje, abundantísima figuración y cientos de kilómetros de vía férrea en Oregón, además de locomotoras alimentadas con carbón y leña no automatizadas. El resultado es todo lo que se podría desear: ingeniosa, dramática, visualmente impresionante, llena de sutil, deliciosa perspicacia humana, y constantemente hilarante, con *gags* de primer orden y una dirección precisa en la que se aúnan la grandeza y espectacularidad de los movimientos de masas con un soterrado despliegue de poesía. El humor varía de lo amable a lo regocijante, mientras el drama de la persecución del tren tiene una belleza visual que sitúa a esta película en la categoría de los verdaderos clásicos.

BRIGITTE HELM ES MARÍA

Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927)

Colosal triunfo del diseño visual, la fantasía oscura y el futurismo poético cinematográficos, el *Metrópolis* de Fritz Lang representa el primer hito en la historia del cine de ciencia ficción. Basado en la novela de Thea Von Harbou y lujosamente producida en Alemania, con alrededor de veinticinco mil extras y unos decorados monumentales, *Metrópolis* ilustra tanto los atractivos como los peligros del expresionismo germano. La desenvoltura del director en el manejo de los ángulos de cámara más radicales, las sombras muy marcadas, las fachadas gloriosamente interminables y la vibrante reproducción de un mundo completamente mecanizado permiten a la película superar lo que muchos críticos han definido como un guion flojo e inverosímil y un tema monótonamente oscuro.

Con su visión, el cineasta austro-húngaro, en un salto de tres generaciones, se proyectó hacia el distante año 2000, donde los ricos dominan la ciudad desde lo alto de opulentos y vertiginosos rascacielos. El conflicto esencial de la historia gira en torno a los trabajadores esclavos que viven en la ciudad subterránea, completamente desmoralizados por sus absurdas ocupaciones. Para una mirada política perspicaz, esta imagen es una transparente metáfora marxista. Aunque más tarde repudió el contenido argumental del filme, cuyo simbolismo era demasiado fuerte, Lang siempre se sintió identificado con el diseño y la maestría visual del proyecto.

Metrópolis tiene un héroe: Freder (Gustav Fröhlich), el hijo malcriado de Johann Fredersen (Alfred Abel), el gobernante de la élite. María, una habitante del mundo subterráneo, perturba a Freder en su primer encuentro. Escuchamos un acorde romántico, en sentido literal y figurado. Muy pronto Freder, disfrazado, descubre horrorizado las atroces condiciones en las que vive la población obrera. La película gira alrededor de este punto. Freder se politiza, a costa de provocar a Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), el monstruo capitalista e inevitable villano de la historia. El plan de Rottwang se lleva a cabo sin esfuerzo, y proporciona al cine de ciencia ficción una estrategia infalible: crear un facsímil del enemigo (mediante la brujería o un laboratorio de neón) que engañe a todo el mundo y nos permita conquistar desde dentro. El resultado son dos Marías, ambas magistralmente interpretadas por Brigitte Helm. Mientras la auténtica María permanece secuestrada, la María artificial servirá como una "Santa Juana" malvada que descubre el poder hipnótico que ha de enardecer a las masas. Pandemonio. El mundo se precipita al caos total. Frederson revisa sus opiniones políticas: «Tal vez sería mejor mejorar las vidas de los oprimidos».

LOUISE BROOKS ES LULÚ

Die Büchse der Pandora (Georg Wilhelm Pabst, 1929)

Basada en dos piezas teatrales del dramaturgo y poeta alemán Frank Wedekind que habían provocado escándalo en su época, *La caja de Pandora* es la película que marcó definitivamente el arquetipo cinematográfico de Louise Brooks, con su pelo cortado a lo chico y su deslumbrante sonrisa. Pero la cinta fue masacrada por la prensa europea en virtud de su supuesta inmoralidad. Su indisimulado contenido sexual levantó tal clamor que cuando llegó el momento de distribuirla internacionalmente fue pasto de la censura; en Inglaterra, por ejemplo, todas las escenas en las que aparece la condesa Gerschwtiz, la primera lesbiana del cine, fueron eliminadas. En Estados Unidos, el país natal de Brooks, donde apenas se importaban ya filmes europeos, las cintas de Pabst eran conocidas sólo de oídas. Y a nadie extrañó que *La caja de Pandora* pasara fugazmente por las carteleras a finales de 1929. Muy pronto, los filmes de Pabst fueron archivados sin haber sido evaluados adecuadamente por la crítica. Por fortuna, en los años cincuenta aparecieron copias restauradas de la película en festivales cinematográficos y en retrospectivas de su protagonista organizadas en diversos países europeos. Fue un colosal descubrimento. Fascinantemente heterodoxa en su tratamiento de lo que sería la versión clásica de la mujer fatal y en su valiente presentación del sexo, *La caja de Pandora* ofrece al espectador la extraordinaria oportunidad de ver en movimiento a la siempre brillante Louise Brooks.

Lulu es una artista de variedades alegre y desinhibida que tiene un padrino, o varios, y sufre numerosas desventuras en compañía de amantes y conocidos. En la miseria al final de mil peripecias, hace la calle para ganar dinero, pero acaba muriendo a manos de uno de sus clientes: Jack el Destripador. Brooks, como Lulú, apabulla. Enciende la pantalla igual que su personaje ilumina las tristes vidas de los hombres a los que ama. No se limita a cumplir como actriz: en sus ojos, en las expresiones de su cara, percibimos que entiende los impulsos y necesidades sexuales que siente su personaje, y su necesidad de convertir el mundo en un patio de recreo sexual.

Hedonista impenitente, Louise Brooks fue la *flapper* de los tiempos del jazz por excelencia. Inteligente e inquietante, con hermosa figura, ojos vivos y mirada penetrante, entre ingenua y provocadora, y movimientos graciosamente felinos, "El Elemento", como se la conocía en su círculo social, era la viva imagen de la *garçonne*, la mujer-niña con aire de efebo griego, tipo ideal de la muchacha europea de los años veinte. Probablemente, ninguna otra actriz de su época destiló un magnetismo sexual más explícito en pantalla y fuera de ella.

MARLENE DIETRICH ES LOLA LOLA

El ángel azul (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930)

En 1929, Marlene Dietrich se había convertido ya, tras mucho esfuerzo y convicción, en una reputada actriz teatral y cinematográfica. Tan conocida en Viena como en Berlín, lo que más llamaba la atención de ella, aparte de sus piernas, era su frialdad, su desdén y su reserva con los hombres. Estas cualidades iban a ser determinantes para Josef von Sternberg, norteamericano de adopción, pero judío vienés por cuna.

El cineasta, que buscaba un auténtico *sex symbol* para emparejarla con Emil Jannings en *El ángel azul*, revisó docenas de álbumes fotográficos de estrellas, *starlettes* y figurantes de toda Alemania. «Hermoso culo, pero necesita un rostro», comentó al ver la foto de Marlene. Pero esa misma noche cambió de opinión tras admirarla en su gran éxito musical "Zwei Krawatten". Sternberg vio en ella «una cara que vive... que vive de verdad». Por fin había encontrado el modo de superar el reto hercúleo de trasladar a la pantalla la hermosa presencia de la cantante Rosa Frölich, rebautizada Lola-Lola, una belleza abrumadora y prodigiosa que llevó al personaje titular de la sardónica novela de Heinrich Mann "Professor Unrath" a sacrificar su reputación y su autoestima.

El papel de Lola-Lola, la carnal, despiadada y arrebatadora cabaretera que provoca la perdición de un venerable profesor universitario, mientras canta «de la cabeza a los pies fui hecha para el amor», elevó a Dietrich a la gloria instantánea. Sternberg hizo de la vulgar Lola Lola un símbolo de la seducción perversa, fabricando en el proceso el "mito Marlene". Él lo negaba: «Yo no la doté de ninguna personalidad extraña a la suya. No le di nada que no tuviera ya. No hice más que dramatizar sus atributos y sacarlos a la luz». Pero no hay duda: la fascinante criatura andrógina fue creación de este judío vienés: la encarnación de las obsesiones eróticas de un esteta.

Sternberg, un genio barroco con talento indomable, procedió a matar las inhibiciones que aprisionaban la belleza de Dietrich como las agujas que clavan las alas de una mariposa contra el papel sobre el que se revelaron sus primeras fotografías. Al jugar con las luces y las sombras sobre sus mejillas, ojos y piernas incomparables, extrajo de ella todos los acordes que contribuyeron a crear un mito erótico exquisito y la colocó en un pedestal del que todavía no ha descendido. Si su revelación jugó básicamente con el impacto de una sexualidad franca y acaso grosera, su imagen posterior mostraba tal despliegue de elegancia que hacía imposible recordar que existió previamente, en *El ángel azul*, una mujer de mejillas carnosas y formas redondeadas que obedeció al nombre de Lola-Lola.

BORIS KARLOFF ES LA CRIATURA

El doctor Frankenstein (*Frankenstein*, James Whale, 1931)

«¡Está vivo!» Impactante en su día y todavía hoy una experiencia auténticamente aterradora, la antigua y fascinante versión que James Whale hizo del clásico relato de Mary Shelley, en el que un hombre juega a ser Dios, es la película de género más influyente de todos los tiempos. Su éxito abrió las puertas a la edad de oro del cine de terror de la Universal e inspiró a multitud de imitadores y sucesores. También dio a conocer al mundo a Boris Karloff, elevándole de la noche a la mañana a las cumbres de las leyendas vivientes del cine. Su nombre no se menciona en los títulos de crédito más que por un signo de interrogación, pero se afirma como una abominación trágica que el público asimila inmediatamente.

«Encuentra algo que nadie haya hecho antes y el público comenzará a fijarse en ti», le había aconsejado Lon Chaney. Karloff siguió al pie de la letra el consejo de su veterano amigo, al que admiraba con fervor. Consiguió realmente llamar la atención y además lo hizo para siempre. El actor británico se quedó en la Universal y durante el ciclo que dedicó este estudio al cine de terror a principios de la década de los treinta, él y Bela Lugosi formaron el dúo más famoso de la historia cinematográfica de lo macabro. Tanta era su fama que, en 1938, Universal reestrenó *El doctor Frankenstein* y *Drácula* en un formato bautizado como "Doble espectáculo de terror".

En la memoria, fiel o infiel, del espectador, Boris Karloff quedará ya para siempre asociado a la tenebrosa y desoladora Criatura, un hombre hecho con trozos de otros, cuya transformación –de la inocencia a una indiferente brutalidad– se refleja únicamente en su mirada transparente. La exigencia de que el monstruo fuese mudo, y se expresase mediante gestos y gruñidos, forzó al actor a concentrar toda la terrorífica elocuencia que el personaje requería en el austero impacto de su presencia, que así se convirtió en cine puro, en imagen que, vista hoy, mantiene sorprendente vigencia. Su horrible máscara posee una fotogenia innegable y su milagrosa interpretación, sobria y humana, le da un cierto toque poético.

Pero el golpe maestro del filme es mostrar al monstruo "creciendo" como lo haría un ser humano. Primero es como un bebé inocente, levantando un brazo para alcanzar el rayo de sol que se filtra por la claraboya, el momento más emocionante del filme. Luego es como un niño alegre, jugando a lanzar flores al lago con otra niña, a la que atolondradamente confunde con otra flor. Y finalmente, al ver que la sociedad que le ha creado le juzga de forma equivocada, se acaba convirtiendo en ese salvaje asesino por el que se le conoce.

BELA LUGOSI ES DRÁCULA

Drácula (*Dracula*, Tod Browning, 1931)

Fundido en negro. Se abre una puerta enorme y crujiente en el castillo transilvano. Entre las telarañas percibimos a un elegante caballero europeo, con una larga capa sobre el frac blanco, cabello tan engominado como el de Valentino, ojos ardientes con el júbilo del no muerto. «Soy.... Dráaaacuuulaaa», proclama con letal cordialidad y un acento húngaro casi visible de puro marcado, sílabas saboreadas como caramelos derretidos. «Les doy... la *fienvenida*».

El regalo de San Valentín de los estudios Universal al público de 1931 fue Bela Lugosi, un hombre que había nacido para encarnar a Drácula, la criatura de Bram Stoker. El actor había encarnado al rey de los vampiros en Broadway y fue contratado para la adaptación cinematográfica después de la prematura muerte del actor favorito de Tod Browning, Lon Chaney. La hipnótica interpretación del histrión húngaro resultó primordial para que *Drácula* se convirtiera en una de las películas de terror más famosas de todos los tiempos, así como en el título que marcó el inicio del popular subgénero de vampiros. Pero Lugosi acabó odiando su relación con el conde transilvano y no dejaba de suspirar por los papeles de galán romántico que su estudio no le quería dar, aunque cuando otros actores se apropiaban de su mejor rol, Bela se ponía furioso. Siempre acababa volviendo, cada vez en producciones más casposas, a su Drácula, el único papel con el que era capaz de atraer espectadores a las salas de cine. «Yo en mi país era una estrella», aseguraba el húngaro expatriado, «no permitiré que aquí se me convierta en un espantapájaros». Hablaba con la boca pequeña.

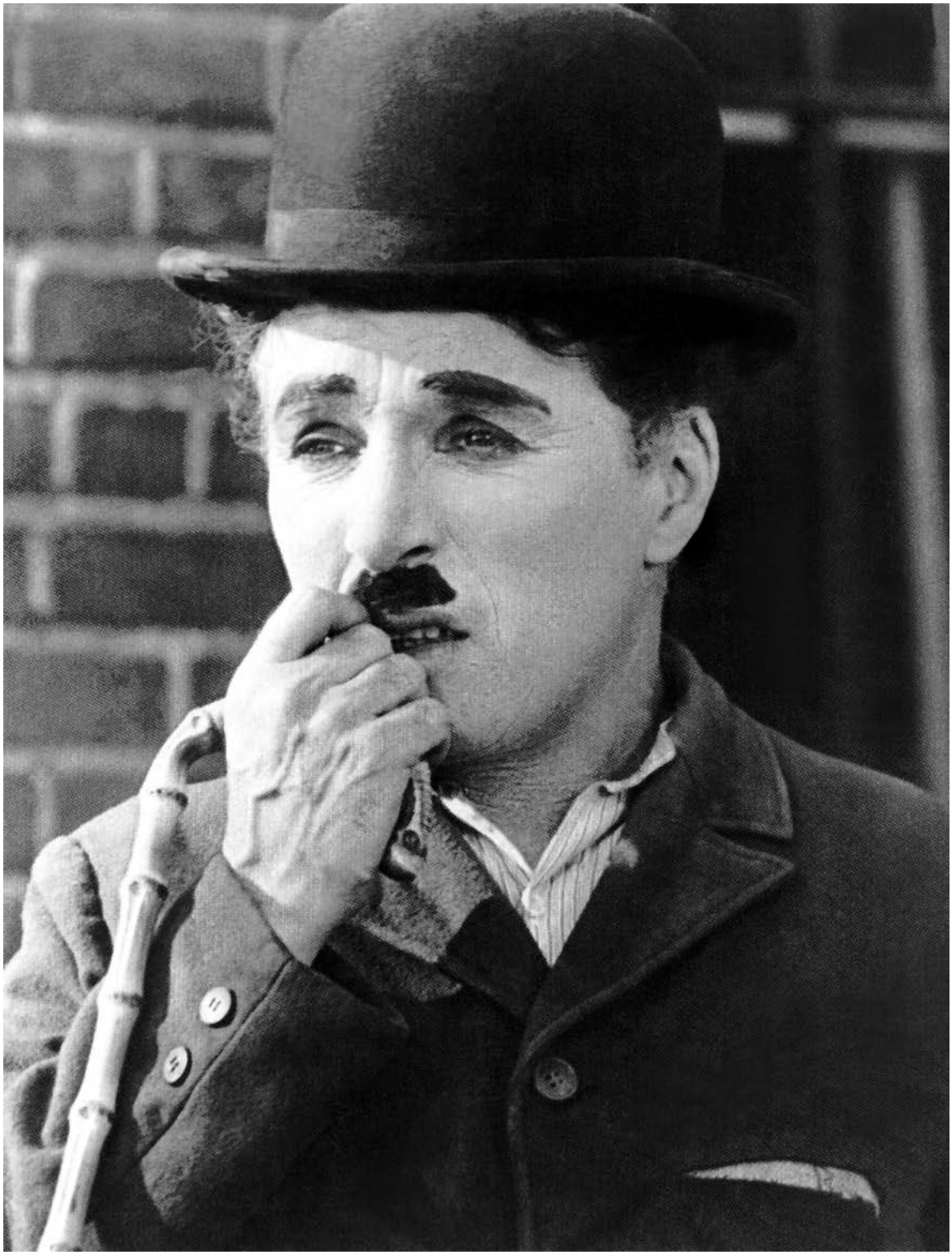
A lo largo de las décadas transcurridas desde que el conde descendió la escalinata para presentarse al público, *Drácula* nunca ha dejado de exhibirse de una forma u otra. Encanto perverso hecho carne, el rey de los vampiros de Lugosi ya forma parte de la tradición cinematográfica; es imposible imaginar al personaje sin su capa negra y su aire aristocrático, recitando frases tan dramáticamente irónicas o románticas como «Yo no bebo... vino» o «Morir, estar muerto de verdad... debe de ser glorioso» con melifluo o siniestro acento húngaro. Todos los demás –de Christopher Lee a Gary Oldman, pasando por John Carradine y Frank Langella– quizá sean más enérgicos, más terroríficos, incluso más cercanos a la criatura de Bram Stoker, pero al final también son imitaciones del auténtico monstruo. Nadie ha podido recoger su manto. Bela Lugosi es Drácula. El actor húngaro transmitió a su personaje su encanto europeo: era el caíd Valentino pasado por un cristal oscuro. Las mujeres morían por ellos, por uno metafóricamente, por el otro, en sentido literal.

CHARLES CHAPLIN ES CHARLOT

Luces de la ciudad (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931)

Maestro de la comedia, a Charles Chaplin se le debe la mayor estilización y poesía del gesto que ha conocido el séptimo arte, la mayor brillantez en la ejecución del *gag* y una habilidad incomparable para manejar los resortes de la emoción tan genialmente como los del humor. Su arte se apoyaba en la expresividad plástica de sus movimientos y en la intensidad de su mirada, que le permitía expresar los más variados estados de ánimo sin apenas mover los músculos del rostro. Y entre risas, Chaplin se reveló como algo más que un actor y mucho más que un director, como el creador de un personaje maravilloso que habría de marcar nuestro siglo: Charlot, un vagabundo solitario revestido de picaresca, galante, resignado y siempre generoso en su eterna penuria. El abrigo mal cortado, el bombín y el bastón no siempre estuvieron presentes; a veces llevó uniforme carcelario, militar o sotana. Pero los pantalones anchos y los gigantescos zapatos se harían tan emblemáticos como el omnipresente mostacho. La imagen de este vagabundo inmortal, ese Charlot al que es imposible no querer, que nos hace estallar en carcajadas con su heroica y cotidiana supervivencia, la de ese perdedor empeñado en mantener una dignidad tragicómica, evocaba una compleja mezcla de alegría, ingenio e ironía. Quizás el ejemplo más puro sea la secuencia de *Luces de la ciudad* donde, borracho como una cuba, succiona una serpentina que ha caído en su plato de espaguetis sin darse cuenta.

Nadie se atrevía ya a fabricar cine mudo, pero Chaplin sí, él creía ciegamente en el poder de la imagen; a lo sumo, música para subrayar la lacrimógena historieta sentimental entre el vagabundo y una pobre florista ciega (Virginia Cherrill) que le cree un adinerado lazarillo. Música compuesta por él, y además, "La violetera", que hizo llorar a medio mundo en varias escenas inolvidables. *Luces de la ciudad,* considerada la cumbre de Charlot, y una de las obras maestras de la comedia de todos los tiempos, revela la singular habilidad de Chaplin para comunicar un sutil y poético abanico de emociones humanas. Los *gags*, algunos de pura antología, como los del salvamento en el agua o el del boxeo, son un modelo de economía del montaje. Y otra genialidad es el conmovedor plano final, con el encuentro del vagabundo y la florista, recuperada ya la visión, cuando descubre la verdadera identidad de su benefactor sólo que por el tacto de sus manos. El vagabundo levanta el sombrero apenas un palmo para saludar a la muchacha y sonríe pudoroso y avergonzado. La frase de ella, «ya puedo ver ahora» –patética en su doble sentido– y la tímida sonrisa feliz de él no cierran la película, la dejan abierta en una elipsis deslumbradora. Pura magia.



PETER LORRE ES HANS BECKERT

M, el vampiro de Düsseldorf (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931)

Después de crear una de las mentes criminales más siniestras del celuloide, *El doctor Mabuse* (1922), Fritz Lang debutó en el cine sonoro con una nueva historia de crímenes. En un principio pensaba explorar el impacto que una serie de cartas anónimas producen en una comunidad estrechamente unida. Pero el director y su guionista, Thea Von Harbou (que también era su mujer), decidieron cambiar de tema cuando leyeron la historia de las tristes hazañas de Peter Kürten, el asesino en serie que se dio a conocer como "el monstruo de Düsseldorf".

Lang, tan fabulador como de costumbre, afirmaba que había tenido que cambiar el título provisional, *Mörder unter uns* ("Un asesino entre nosotros"), pues temía que la gente lo interpretara como una alusión al futuro Führer y sus hordas. Lo que sí es más creíble es su declaración de que la película contenía un mensaje en contra de la pena de muerte. Esto puede explicar, en parte, su decisión de convertir a Hans Beckert en un personaje digno de compasión. Beckert mata a ocho niños, pero al repartirle el papel a Lorre, el director consiguió que el personaje no fuera un simple monstruo depravado. En dos momentos de la película, Lang nos ofrece un atisbo del tormento de Hans, cuando el hombre se refugia en una cafetería para acallar las voces que le torturan en el interior de su cabeza y cuando, en la escena del "juicio", dice que otros criminales eligen ser lo que son, mientras que él no puede controlar sus actos.

La interpretación de Peter Lorre fue muy aplaudida, pero el actor nunca perdonó a Lang el tratamiento que le infligió durante el rodaje, sobre todo el hecho de que ordenara repetir doce veces un plano que le obligaba a rodar por un tramo de escaleras. Es indudable que el sadismo del cineasta contribuyó a perfilar la expresión de terror que aparece en la mofletuda cara de Lorre cuando se enfrenta a sus demonios o a sus acusadores. Su composición del corpulento y buscado psicópata fue una obra de arte mímica y de la sugerencia –sólo tenía doce líneas de diálogo.

Lorre dio vida a otros personajes, por supuesto, pero este de sus comienzos le marcó de forma incontestable, casi demasiado. Porque le costó escapar de él, tanto que la gente se dijo al verle moverse en ambientes muy diferentes: «¡Qué pena! Estaba mejor en ese personaje inmundo». Como si un actor pudiera vestir el mismo atuendo una y otra vez. Este fue el drama de Lorre. Fue, en su clase, un grande, un actor fabuloso, pero no siempre pudo demostrarlo. Lo vertieron en un molde y lo convirtieron en piedra. Lo desperdiciaron. Tenía un sentido del humor delicioso, pero por su físico y su voz (de "M") se vio obligado a ser un traidor y dar miedo.

EDWARD G. ROBINSON ES RICO

Hampa dorada (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931)

Si él «aún no han oído nada» de Al Jolson en *El cantor de jazz* fue el tentáculo generado por ordenador de *The Abyss*, la banda sonora de una película de la Warner como *Hampa dorada* fue *Parque Jurásico*. A un público acostumbrado a los intertítulos, la música de piano en directo y los mimos gesticulantes no sólo le deslumbraron los diálogos del cine sonoro, sino sus efectos de sonido. *Hampa dorada* es una película dominada por el ritmo del lenguaje de las calles de la ciudad, el tableteo de las metralletas y el chirrido de los neumáticos de los coches en fuga, entre escenas que estallan tan rápido como el berrinche de un niño. Este filme enseñó al público de los años treinta a hablar como los hampones. Pero si *Hampa dorada* estalló como una bomba en las taquillas fue gracias a la electrizante composición de Edward G. Robinson, que convirtió a Rico, "el pequeño César", en el primer gangster memorable de la historia del cine. Es la de Robinson una interpretación plenamente desarrollada, y aún hoy muy imitada: la cara de sapo del actor, sus andares de gallo de pelea, sus frases lapidarias («Cuanto más se sube, más dura es la caída») y su uso constante del latiguillo "mira" para subrayar amenazas o baladronadas, se convirtieron en atributos característicos de la figura del mafioso. «Una de cada dos películas de la mafia tienen un matón que en el fondo es bueno», afirmó el productor Darryl F. Zanuck. «Antes del final, se reforma. Este no tiene una pizca de bondad. Será una bomba».

Rico empieza siendo un paleto inexperto, pero asciende a la cumbre a base de robos y asesinatos y acaba convertido en un dandi con sombrero hongo, chaleco cruzado, traje de raya diplomática y abrigo de piel de camello. Antes de encontrarse con "Big Boy" en su lujosa mansión («Pues sí que deben ser caros esos marcos de oro», murmura cuando le dicen que un cuadro vale quince mil dólares), "el pequeño César" se pone su primer esmoquin y, cohibido, se admira en el espejo, como una reina emperifollada o un niño vestido de domingo. Como Tom, el maltratador de mujeres de *El enemigo público*, Rico tiene una sexualidad extraña, que lo convierte en un raro incluso en un mundo de criminales. Pero Robinson otorga cierto patetismo a la caída del gangster, a su deseo desesperado de clase y respeto (no sólo quiere hacer dinero).

El último acto es sorprendentemente conmovedor. En la primera escena memorable del cine gangsteril, nuestro antihéroe, herido de muerte, musita incrédulo «Madre misericordiosa, ¿és este el final de Rico?» mientras muere a la sombra de un cartel que anuncia el filme que su ex amigo acaba de hacer en Hollywood: *Tipsy-Topsy-Turvy* ("una película con risas, canciones y bailes").

JOHNNY WEISSMULLER ES TARZÁN

Tarzán de los monos (*Tarzan the Ape Man*, W.S. Van Dyke, 1932)

No fue el primer Tarzán, pero sí se convirtió en la más célebre de sus encarnaciones. De 1931 a 1948, en doce ocasiones, Johnny Weissmuller prestó su musculatura de nadador al justiciero de la selva virgen nacido de la imaginación de Edgar Rice Burroughs en 1912. Su interpretación del rey de la jungla eclipsó a los cinco actores que habían interpretado al personaje anteriormente en el cine mudo. Y tampoco los galanes que luego trataron de recrearlo pudieron escapar a la larga sombra de Weissmuller ni huir del eco de su bramido a pleno pulmón.

Una rotura de hombro de Herman Brix fue su golpe de suerte. Poco antes del comienzo del rodaje de *Tarzán de los monos*, el guionista Cyril Hume vio al antiguo campeón olímpico nadando en el Hollywood Athletic Club y pidió a Bernie Hyman y a W. S. Van Dyke, el hombre que iba a dirigir la cinta, que le hicieran una entrevista. Johnny fue contratado el 16 de octubre de 1931, por 250 dólares a la semana.

El campeón olímpico salió triunfante del desafío de encarnar al hombre salvaje que trepaba de liana en liana ataviado con un sugerente taparrabos. Alto, esbelto y ágil, Weissmuller era el Tarzán soñado. Ningún rival anterior o posterior le ha llegado a la suela de los zapatos, aunque durante un tiempo Sol Lesser, el otro titular de los derechos de la adaptación, junto con la Metro, le plantó delante a Buster Crabbe, a Herman Brix y a Glenn Morris. Johnny no se ahogaba en músculos, como otros, aparecía esbelto y despojado, libre para moverse como un gato. No era el único toque animal: la cautela, el brusco giro de cabeza, el gesto de captar un olor. El inconfundible grito de Tarzán, inimitable combinación de vocalistas tiroleses, aullidos de hiena, ladridos de perro, acordes de violín y el do agudo de una cantante hábilmente mezclados, fue diseñado sobre la propia voz del actor, procesada en un estudio de sonido. La mejor "llamada de la selva" de la historia del celuloide.

El estilo del nadador Weissmuller, exhibido en todas las entregas de la serie, también era innovador para la época: mantenía elevada la espalda y la mayor parte del cuerpo, casi fuera del agua, a la manera de un hidrodeslizador, y el golpe de pie, tan profundo, el giro de cabeza, tan independiente, y el movimiento del brazo, por el que la mano empezaba a tirar nada más tocar el agua, antes de que la extremidad opuesta emergiera a la superficie, resultaban extremadamente original. Para varias generaciones de espectadores, Weissmuller fue el Tarzán ideal. Y con el tiempo, la línea de diálogo «Yo, Tarzán; tú, Jane», se convirtió, junto a «Tócala otra vez, Sam», en una de las más célebres frases que nunca llegaron a pronunciarse en una película.

STAN LAUREL Y OLIVER HARDY

Compañeros de juerga (*Sons of the Desert*, William A. Seiter, 1933)

Había una vez dos héroes también tiene sus incondicionales, pero *Compañeros de juega* es la película más famosa de Laurel y Hardy, en parte porque su título original, *Sons of the Desert,* es el nombre del club de fans internacional del dúo. Parodia de las convenciones de logias masónicas, es la historia de cómo Laurel y Hardy viajan a una convención de los Hijos del Desierto, pero como sus mujeres no quieren que vayan, fingen que se van de crucero a Honolulú porque así lo requiere la salud de Hardy. Llegan a la convención con gran pompa e incluso salen en un noticiero que da cuenta del congreso, y que por azar ven sus esposas. Su tapadera se ha ido al garete.

Lo mejor de *Compañeros de juerga* es ver a Ollie y Stan moverse por la vida a su ritmo particular. Cuando llegan tarde a la cita en el cabaré, no recorren el pasillo para buscar dos asientos vacíos, sino que saltan sobre todos los clientes. Stan, cuando se sienta, sin motivo alguno acerca su silla a la de Ollie y le pilla a este los dedos entre los brazos de los asientos. En su dúplex no saben (sobre todo Stan) dónde vive cada cuál, se equivocan de timbre, se quedan fuera de sus casas respectivas. Stan come manzanas de cera (que ni siquiera le gustan), Ollie es una víctima frecuente de los berrinches de una esposa aficionada a convertir la loza en arma arrojadiza.

A pesar de la insípida dirección del funcionario William A. Seiter y del guion de Byron Morgan y Frank Craven, *Compañeros de juerga* es divertida en todo momento, sin los momentos de decaimiento que encontramos en otros largometrajes del dúo. Durante toda la historia, cada vez que Ollie entra por una puerta y se gira para indicarle a Stan que le siga, descubre que Stan ya ha entrado y que le está esperando dentro. Si una puerta está abierta, Stan, por supuesto, la cierra antes de intentar salir. Generalmente, cuando Ollie (o Lottie) cruza una habitación, Stan coloca distraídamente un objeto en el suelo, para que Ollie tropiece al volver. Y qué decir del *gag* de la bañera de hierro llena de agua hirviendo: Stan hace que Ollie se caiga de culo al agua, Lottie (Mae Busch) hace lo propio y se sienta en la cabeza de Stan, hundiéndole la testa e impidiéndole salir a flote mientras las piernas del hombre se agitan con furia. Las vidas del dúo tienen un ritmo característico: todo lleva más tiempo de lo normal. Tienen que prever los imprevistos, que en su caso consisten en lesiones y confusiones. Es un milagro que sobrevivan un solo día. Y que lo hagan con tan buen humor. Nos alegra que no sean lo bastante listos para aprender la lección (¿la sinceridad es la mejor política?), y que al día siguiente puedan poner en práctica otro plan descerebrado. Y sobre todo, que su encantadora amistad permanezca intacta.

SONS OF T
DESER
ANGEL
CALIFORNIA
13
SONS OF
CALIFORNIA

GRETA GARBO ES LA REINA CRISTINA

La reina Cristina de Suecia (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933)

Por encima de *El demonio y la carne*, de *Gran Hotel* y de *Margarita Gautier*, incluso por encima de *Ninotchka*, quizá sea *La reina Cristina de Suecia* la mejor interpretación de la divina Garbo: el sensible Rouben Mamoulian supo aprovechar su magnetismo anteponiendo el mito a la veracidad histórica y sometiéndola, vestida de hombre o de mujer, a un papel andrógino que explotó sus ambigüedades. El trabajo de Garbo ha envejecido mal en algunos filmes, pero el personaje de la mujer que quiso ser rey refleja el sello de su extraña y mágica personalidad de una forma que ha conseguido sobrevivir al paso del tiempo.

En *La reina Cristina de Suecia,* Greta hizo lo que le dio la gana: ejecutó un contrato de hierro que le permitía elegir director, operador, oponente y hasta el reparto entero, si se le antojaba ponerse a seleccionar figurantes. La Metro anunció el filme como el «regreso triunfal» de Greta, jugando con el temor perceptible del público a que la diva los abandonara. Era la primera película que hacía en año y medio: la ausencia más larga de su carrera hasta el momento. Las alabanzas alcanzaron extremos de adulación. Todos coincidían en que se trataba de una obra maestra, en la que la estrella estaba, además, más sublime que nunca en su caracterización. La asombrosa última escena, con la cámara escrutando implacablemente un rostro inexpresivo en primer plano que, de repente, se convierte en el más locuaz de toda la historia del cine, bastaría para erigirse en monumento eterno del genio de Garbo.

No es difícil considerar *La reina Cristina de Suecia* como la máxima representante del cine de Greta Garbo: la estrella sufre, ríe, es fuerte pero influenciable, regia pero accesible, masculina («Moriré igual que... un soltero») y femenina, todo en una sola encarnación ambigua y carismática a la vez. Como la actriz misma, su personaje inspira tanto respeto y temor como adoración. Aunque al guion le falta levadura en muchos momentos, y la película funciona mejor cuando Cristina recorre su reino vestida de hombre que cuando aparece abrumada por las responsabilidades monárquicas, la "divina sueca" aporta emoción y vida. Como una diosa de la mitología nórdica, Greta dominaba este hermoso e irónico fresco histórico con tal hieratismo y encanto, que su extraordinaria interpretación de la ambigua reina guerrera ha pasado a los anales cinematográficos como una de las cumbres de su carrera. La actriz, más garbiana que nunca, hace de su personaje un ser vivo, extrae emoción auténtica de algunos pasajes grandilocuentes y evoluciona en torno a la inquieta cámara de Mamoulian con elegancia, ingenio y belleza. Un regalo para los fans de la "divina sueca".

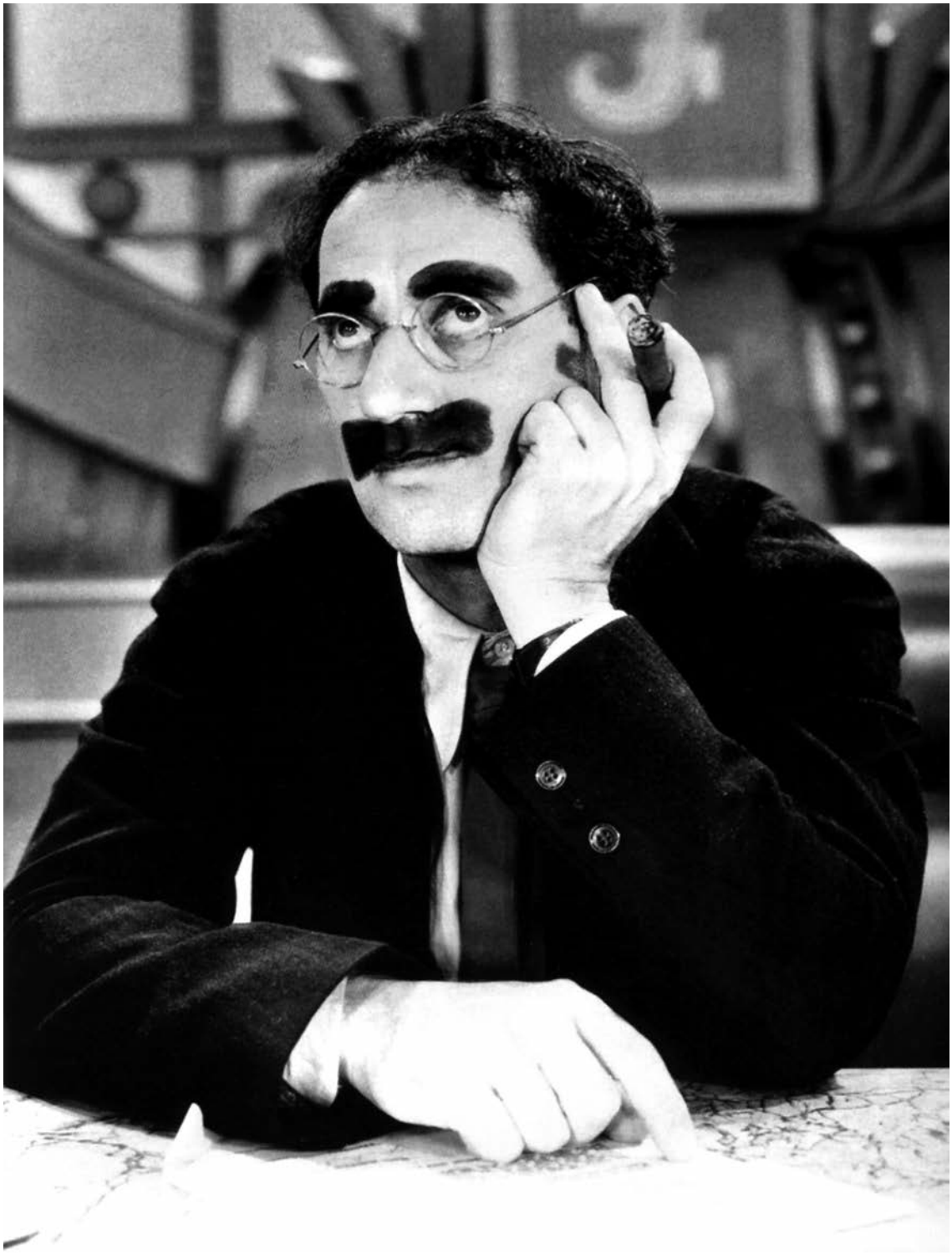
GROUCHO MARX ES RUFUS T. FIREFLY

Sopa de ganso (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933)

Nunca ha habido nadie tan deslenguado y ácido como él. De su boca salían despedidos los latigazos más inteligentes, espontáneos y demoledores. Sus réplicas eran famosas por su rapidez, por su ingenio y, en muchas ocasiones, por no tener nada que ver con lo que las motivaba. Con él aprendimos que dos más dos no siempre son cuatro, y es que si se lo proponía, hasta las matemáticas dejaban de ser una ciencia exacta. Era, por supuesto, el más divertido de todos sus hermanos, el que se hacía perdonar su falta de virtuosismo musical con su inefable vitriolo verbal, su inteligencia y sus dotes cómicas. No estaba loco, no tenía bigote, se duda que fuera miope y, desde luego, no le gustaban los puros. A pesar de lo cual, todo el mundo recuerda a Groucho Marx con sus ojos saltones brincando tras cualquier silueta femenina, su bigote pintado, su inevitable puro y sus grotescos andares. Cosas del cine.

El aprecio por el fumador de puros de andar encorvado y mostacho pintado con corcho quemado ha crecido vertiginosamente desde los años sesenta cuando sus películas fueron redescubiertas en los campus universitarios de Estados Unidos. Su extravagante comportamiento y su flagrante desprecio por la autoridad y las convenciones eran reverenciados en la época. La única sorpresa es que su filme más popular para las generaciones posteriores de devotos no es *Una noche en la ópera*, una obra maestra de la comedia, sino *Sopa de ganso*, un fracaso crítico y financiero.

La historia, si puede llamarse así, presenta a Groucho como Rufus T. Firefly, un líder ruritano que va a la guerra porque ha pagado por anticipado un mes de alquiler del campo de batalla. Gracias –o a pesar– de la incoherencia de su argumento, los hermanos Marx derrochan genio destructor, ridiculizando a políticos, diplomáticos y espías. Lo que ayuda a convertir *Sopa de ganso* en la obra más divertida de los Marx son los diálogos entre Groucho y la majestuosa matriarca Margaret Dumont, más algunos de los momentos más rabiosamente divertidos del género, como la batalla final, en la que cada bala de cañón que pasa provoca un cambio de vestuario y, a veces, de época. O la magistral escena del espejo, mil veces imitada y nunca superada, durante el cual Firefly piensa que Pinkie (Harpo), que se ha vestido como él, es su reflejo. Sin olvidar los innumerables gags "marca de la casa", como aquel en el que Groucho manda ametrallar sus propias tropas y, cuando un oficial le indica el error cometido, le pone un fajo de billetes en la mano mientras le susurra al oído: «Que esto quede entre nosotros». Veloz, irreverente, casi anárquica en su estilo, *Sopa de ganso* es una obra maestra construida con una pasta muy especial: nunca envejece.



CHARLES LAUGHTON ES ENRIQUE VIII

La vida privada de Enrique VIII (*The Private Life of Henry VIII*, Alexander Korda, 1933)

«Soy un rey o un semental», ruge Charles Laughton en la mesa del comedor en la que es probablemente la película inglesa más exitosa a nivel comercial de la historia. A lo largo de todo el metraje, la permanente tensión de la trama proviene de ver como Enrique VIII disfruta del boato del poder y su hastío ante una vida donde todo, especialmente sus relaciones sexuales, son una cuestión de interés público.

La vida privada de Enrique VIII describe la relación personal del monarca con cinco de sus seis esposas. El filme no se molesta en presentar a su primera mujer, Catalina de Aragón: un título de apertura explica que ella era «demasiado respetable para ser incluida». Ana Bolena (Merle Oberon), la segunda esposa, es decapitada después de no conseguir darle al rey un heredero varón. Jane Seymour (Wendy Barrie) muere al dar a luz. Ana de Cleves (Els Lanchester), la siguiente, lleva una extraña peluca y hace todo lo posible para parecer horrible. Ese matrimonio acaba en divorcio, y Enrique se casa con Catalina Howard (Binnie Barnes), que pierde su cabeza al enamorarse del cortesano Thomas Culpeper (Robert Donat). Al final, después de despotricar y gritar, de comer como un animal, de gobernar su gallinero como un gallo de pelea, Enrique se convierte en un hombre tranquilo, casi fustigado en manos de su última compañera, Catalina Parr (Everley Gregg). Incluso acaba por devenir simpático: en la famosa escena final logra hacer del público su cómplice.

La película es en muchos sentidos excesiva, como desmesurado resulta el mismo Laughton, con su corpachón inmenso, sus modales bruscos, su ansia devoradora y su desvergüenza. Este Falstaff irredento compone un monarca mujeriego, lleno de matices, autor de canciones y amante de la lucha no muy grecorromana, que convierte la noche de bodas con una nueva esposa que le disgusta –«Las cosas que hay que hacer por Inglaterra!»– en una partida de cartas. Su Enrique Tudor, un Holbein en movimiento, es brutal y despótico, pero a veces tierno y compasivo, patético y egoísta. Magníficamente zafio, se peina con saliva antes de una incursión galante en los aposentos de Catalina Howard y una escena memorable le muestra derramando cerveza sobre un capón ablandado luego de un puñetazo, salpicando a los comensales, para roer huesos y gruñir entre eructos: «Ya no hay modales en esta corte». La devastadora transformación de Laughton –merecedora de un Oscar– de intimidador mujeriego a glotón calzonazos es un magistral estudio del declive de un hombre, pero no es más que la guinda del pastel en una asombrosa exploración de los morbosos miedos y dudas subyacentes en una aparentemente viril masculinidad.

WILLIAM POWELL ES NICK CHARLES

La cena de los acusados (*The Thin Man*, W.S. Van Dyke, 1934)

1934 marcó la génesis de uno de los géneros híbridos más peculiares pero duraderos de la historia del cine: la intriga desmadrada, cuya máxima expresión fue *La cena de los acusados* y que personificaron William Powell y Myrna Loy. La quinta y última novela de Dashiell Hammett iba de asesinatos, como de asesinatos iban tantas novelas de detectives, pero sus protagonista era un investigador casado al que le caía bien su esposa, que la quería, que se peleaba con ella, que bromeaba con ella y que bebía (en exceso) con ella. Aun así, nadie pudo sospechar que la adaptación al cine, producida por la Metro en dieciocho días y estrenada sin ningún bombo especial, daría lugar a secuelas, imitaciones directas y variaciones sobre temas similares.

Nick Charles es un sabueso aficionado que, cigarrillo en una mano y martini en la otra, sólo se quita la bata de seda para ponerse el frac. Alcohólico y juerguista, no está ansioso por poner fin a su feliz retiro, pero su mujer, Nora, deseosa de emociones, le insiste para que acepte un misterioso caso de asesinato, que resuelve mientras entabla inteligentes bromas con los sospechosos y la policía.

La exitosa novela de Hammett estableció una especie de nuevo rumbo porque era menos un *thriller hardboiled* que una comedia sofisticada en la que nadie –y menos aún el detective Nick Charles y su deliciosa Nora– se tomaban muy en serio el papel del tipo duro. Más interesante que el proceso de la investigación es la relación romántica entre el pulcro sabueso y su inteligente y devota esposa mientras viven una eterna hora del *cocktail*, sufriendo resacas que sólo otra copa puede curar, en una maravillosa mezcla de familiaridad marital y cortejo constante, fantasía chiflada y entusiasmo juvenil. El juego de réplicas que se intercambian no tiene precio.

El resultado es una piedra angular de la sc*rewball comedy*, una película abarrotada de energía y de gracia, rodado con pulso y maestría, con un ritmo, una alegría y una tensión que se contagian al espectador, y, sobre todo, magistralmente interpretada. A base de talento y encanto, Powell domina la película con su profunda y rica voz, su manera de moverse con una sutil inestabilidad y su bigotito, que él espera que lo haga verse más maduro de lo que se siente. Su actitud es tan graciosa e insinuante que apenas importa la verosimilitud de su personaje, un héroe de comedia de salón que se pasa el día en estado de embriaguez. Y su famosa expresión de cinismo aristocrático encaja como un guante en el más apático y mundano de los detectives. Este rasgo distintivo, sugerido con el gesto más nimio, iba a sobrevivir a todas las fases de su carrera, pero fue en la época de Nick Charles, cuando le encontró mayor utilidad.

CLAUDETTE COLBERT ES ELLIE

Sucedió una noche (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934)

Cuando Frank Capra propuso el proyecto, a la Columbia no le gustó la idea. Al menos cinco estrellas rechazaron los papeles protagonistas. Claudette Colbert inicialmente odiaba la película, y Clark Gable llegó de rebote. Cuando finalmente se estrenó, las malas críticas y la indiferencia del público llevaron a la retirada de la cinta al cabo de una semana. Pero el filme resurgió de sus cenizas y acabó ganando los cinco Oscar más importantes. *Sucedió una noche* cambió la vida de Capra, convirtió a Columbia en una *major*, ayudó a consolidar el ascenso de Gable a la realeza de la pantalla y salvó la carrera de Colbert. Se trató, pues, de uno de esos felices "accidentes" del celuloide, difíciles de analizar e imposibles de reproducir intencionadamente.

Peter Warne (Gable), un reportero de mal carácter, vuelve a Nueva York en autobús para buscar un nuevo empleo. Sentada a su lado y viajando de incógnito está Ellie Andrews, la hija fugada de un millonario. No pasa mucho tiempo antes de que el periodista la reconozca y se dé cuenta de su buena suerte. Además de conseguir el dinero de la recompensa (papá ha ofrecido diez mil dólares por su vuelta), también puede escribir una jugosa historia sobre ella y venderla al mejor postor.

Las personalidades cinematográficas de Clark Gable y Claudette Colbert quedaron firmemente establecidas en *Sucedió una noche*, el irónico machismo de él y la inteligente sofisticación de ella mezclándose como la ginebra y la tónica. Para Capra, el personaje de la rica heredera era el compendio de todas las mujeres elegantes y engreídas que le habían dado calabazas a lo largo de su vida. El cineasta pensaba que Colbert «tenía la mejor silueta de Hollywood». Para demostrarlo, filmó a la actriz haciendo un discreto *striptease* cuando los protagonistas deben compartir acomodo nocturno en la misma habitación. En esta escena, el pudor de Claudette a desvestirse ante la cámara dio a Capra la idea para el "Muro de Jericó", una manta colgada del techo para separar su cama de la de su acompañante. Luego, mientras se desnuda, pone algunas de sus ropas sobre la manta, lo que hace más sugerente la secuencia, considerada por los críticos como la más guasona de la década.

La historia de esta obra maestra, que inició o al menos perfeccionó el género conocido como *screwball comedy*, tiene mucho que ver con el sueño de Norteamérica, donde, según dicen, todo el mundo tiene una oportunidad. Empezó como una película menor y acabó convertida en la más encantadora comedia romántica que uno pueda encontrar. *Sucedió una noche* en 1934, y sucede cada vez que vemos esta seductora película. Véanla otra vez y comprobarán por qué.

ERROL FLYNN ES PETER BLOOD

El capitán Blood (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935)

Vagamente inspirado en los recuerdos del cirujano Oexmelin, novelados por Rafael Sabatini, Peter Blood es el modelo del filibustero accidental, defensor de causas justas contra gobiernos tiránicos. Errol Flynn entra por primera vez en la pantalla desde la derecha de la cámara, con una vela encendida en la mano, vestido con una bata de brocado. Al instante le dan un plano medio y una línea de diálogo: «Eso lo sabremos cuando abras», en respuesta a una pregunta de su ama de llaves. Su pelo es tirando a rubio, bastante largo. Se mueve con soltura hacia la puerta y acepta salir de casa de madrugada para socorrer a algún necesitado (es el *doctor* Peter Blood). Le dice a su ama de llaves, con desenvoltura, que se ocupe de sus geranios durante su ausencia. La llama «mi virgen de vinagre». Ella ríe y le dice que olvide los geranios, añadiendo: «¿Es que no va a madurar nunca?».

Blood es el paradigma de lo que más tarde todo el mundo reconocerá como el personaje "Errol Flynn". Un hombre que se siente cómodo con las ropas más lujosas, un hombre fotogénico, sexy, que sabe decir agudezas, que maneja a las mujeres y establece sus prioridades: antes que el peligro, los geranios. En algunas escenas, la dicción de Flynn parece necesitar ciertos retoques. De vez en cuando gesticula, como en su última trifulca, algo que a los intérpretes de Hollywood se les decía que no debían hacer. Pero cuando enamora a Olivia de Havilland y se bate por su libertad, arrastra a la película en su estela. Con De Havilland es coqueto, ardiente, diabólico. La besa sin ser invitado y acepta encantado la bofetada que recibe a cambio. Pero cuando se pone al mando del resto de los prisioneros, instándolos a rebelarse, entonces es apasionado, creíble, incluso magistral. Parece estar pasándoselo en grande.

El capitán Blood fue un proyecto de primera clase realizado con medios de primera clase, en el que Errol Flynn se reveló como una personalidad de primera clase con un futuro de primera clase. Interpretó su personaje como un concentrado de entusiasmo, consiguiendo un equilibrio perfecto entre la brillantez y el humor. Un Douglas Fairbanks rubio, capaz de hablar y sobre todo de portar el vestuario de época con elegancia inaudita. En su primera aparición estelar, el actor nacido en Tasmania hacía ya gala de esa peculiar mezcla de inocencia, galantería, simpatía y descaro que en lo sucesivo caracterizaría su imagen, venerada por un público que le vería siempre como el gran aventurero. Para el público era como una imagen salida de un cuento de hadas, un hombre casi demasiado guapo y gallardo para ser real. Errol Flynn estaba tan encantado como sus fans. El aventurero había encontrado el filón.

CHARLES LAUGHTON ES CAPITÁN BLIGH

Rebelión a bordo. La tragedia de la Bounty (*Mutiny on the Bounty*, Frank Lloyd, 1935)

Basada en los dos primeros novelas de la trilogía de Charles Nordhoff y James Norman Hall, *Rebelión a bordo* es una exótica y emocionante pieza de mitología de Hollywood, realizada con toda la pericia técnica y el lustre que se asocia a Irving Thalberg y la MGM. El director Frank Lloyd adquirió los derechos con la idea de interpretar él mismo al despótico Bligh. El jugoso adelanto desembolsado por la Metro le disuadió de tan disparatada idea. Se dice que Lloyd exigió que el actor elegido debía lucir las espesas cejas por las que él era tan conocido. Se consideró la opción de Wallace Beery, pero se le juzgó "demasiado norteamericano", y el papel fue a las manos de Charles Laughton. El guion yuxtapone constantemente las nociones del servicio naval del siglo XVIII como una gran aventura para aristócratas y la forzada miseria de los vulgares marineros, subrayando la lucha central entre William Bligh y Fletcher Christian con un sorprendentemente afilado examen del imperialismo británico. El reinado de terror de Bligh en la Bounty se describe con tal deleite que puede resultar insoportable. Sin embargo, en la asombrosa odisea en el pequeño bote, el feroz capitán se convierte en una figura de estatura heroica, guiando el timón a través de los páramos del océano mientras sus hombres pierden el sentido por la sed y el hambre. Habría sido deseable que estas magníficas secuencias, que narran la indomable voluntad del despiadado marino de vivir y vengarse, se hubieran extendido a expensas del relato del paraíso tahitiano. En el consejo de guerra, el celuloide castiga a Bligh sometiéndolo al desprecio de sus compañeros. La historia, más amable con este hombre asombroso, revela que llegó a ser almirante de "Su Graciosa Majestad".

Absorbía la sedienta humanidad de Laughton el rostro de lo abominable, y podía construir con su gesto el rictus altivo y cruel de un sádico que se deleita imponiendo su ley a latigazos y castigos corporales. Era él quien con más energía podía dar cuerpo a la bestia que lleva dentro el infame Bligh, y lo hizo llevando a la perfección cada detalle del personaje, cada matiz, perfilando su construcción sin que quedase el menor cabo suelto. El soberbio actor frunce el ceño magníficamente, disfrutando con aires de superioridad de su villanía, y proporcionando a los imitadores toda una vida de trabajo gritando «Señor Christian, venga aquí!».

Laughton optó a un Oscar (que no ganó), pero se llevó el premio de la Crítica de Nueva York a la mejor interpretación del año. Según Otis Ferguson: «[Laughton] es la genialidad personificada: nunca ha encarnado un personaje tan repleto de matices turbios y fuerza directa, y tampoco lo ha hecho ningún otro actor de cine».

FRED ASTAIRE ES JERRY TRAVERS

Sombrero de copa (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935)

Fue un poeta de la danza. El más grande, eso fue. El mejor, el que deslumbraba en cualquier paso exigente, que él ejecutaba con tanta soltura que a uno se le iban los pies sólo con verlo. Todavía hay nos fascina verlo bailar con Ginger Rogers, por el virtuosismo que los dos cómplices demostraban en estas películas peso pluma, pero basadas en la danza y el movimiento, y perfectamente estructuradas. También estuvo respaldado por otras parejas de lujo: Eleanor Powell, Rita Hayworth, Vera-Ellen, Cyd Charisse, pero cuando se habla de él no es posible no asociar su nombre al de Ginger, la más dócil de sus parejas artísticas, la que adoptó su estilo, su empuje, y que además aportaba la gracia de sus interpretaciones. Formaron un gran dúo. Para ellos, la ley de la gravedad no existía: la resolvían con una gracia soberana.

El feliz encuentro tuvo lugar en 1933, en *Volando hacia Río de Janeiro*, cuya protagonista nominal era Dolores del Río. Pero quiso el destino que la actriz secundaria con la que le tocó bailar a Fred el espectacular número "Carioca" fuera una tal Ginger, una chica de la que empezaba a hablarse en aquellos días. Sin pretenderlo, la productora RKO encontró un filón, y así fue como se formó un tándem que iba a convertirse en permanente. La saga se extendió a nueve gloriosas películas. Los títulos cambiaban, sus personajes también, pero sólo de nombre, pues las tramas eran diferentes variaciones sobre un mismo molde perfecto. En todos los casos el personaje de Astaire era un bailarín profesional y pretendía a una Rogers reticente en principio, pero que acababa cediendo. Y el proceso de seducción y su mejor expresión se producían siempre en las escenas de baile, de manera mucho más efectiva que en los diálogos, ligeros y llenos de malentendidos.

Sombrero de copa pasa por ser la mejor, la más ligera y la más burbujeante de sus actuaciones conjuntas. La crítica alabó la perfecta integración, dentro del marco de fantasía total que regía en estos filmes, y el público la convirtió en el segundo título más taquillero de 1935. El habitual argumento leve (complicaciones amorosas, confusiones de identidad, la acción que salta entre Londres y Venecia) no tiene especial trascendencia. Lo que importa es que, con la ayuda de las canciones de Irving Berlin (entre ellas, "Top Hat, White Tie and Tails" y "Cheek to Cheek"), y de la coreografía de Hermes Pan, Astaire y Rogers jamás estuvieron mejor juntos. El estilo del "galán del sombrero de copa" se fundaba en el optimismo, en una alegría de vivir que hasta entonces nadie habría osado atribuir a un par de pies. Los de Astaire fueron muy elocuentes, y en sus brazos sus parejas de baile consiguieron estar a su altura.

JEAN GABIN ES PÉPÉ LE MOKO

Pépé le Moko (Julien Duvivier, 1937)

Un mediocre relato de un ex policía, Julien Ashelbé, dio la posibilidad a Julien Duvivier de realizar *Pépé le Moko*, uno de los títulos legendarios del cine francés. El espeso clima de las colinas del norte de África, con sus escenarios especialmente idóneos para enmarcar situaciones de intriga protagonizadas por seres marginados y desesperados, fue recreado por Duvivier con imaginación y precisión narrativa. Un guion milimétricamente construido por Henri Jeanson se sumaba a los sustanciales méritos que el filme exhibía. «Quizá han existido antes películas tan llenas de suspense como esta, pero no puedo recordar una que haya logrado tan admirablemente elevarlo a un nivel poético», escribió Graham Greene en "The Spectator", ratificando de esa manera la favorable acogida que esta obra obtuvo en todo el mundo por parte del público y de la crítica.

El protagonista de la película es típico de la época: un hombre errante, delincuente, marginal, misterioso y por eso mismo seductor, que lidera las peligrosas noches de Argel. Por una extraña mujer (Mireille Balin), mantenida de lujo, se atreve Pépé le Moko a abandonar su feudo de enrevesadas calles para, en un final fatalista propio de aquellos días, morir esposado mientras ve alejarse el barco que se lleva a su amada. Sólo Gabin en su mejor momento podía dar a este papel toda su grandeza. En la piel del bandido de la casbah argelina, el actor se erigió en el arquetipo del héroe trágico por excelencia, el perdedor del que sintetiza a todos los desheredados de la fortuna. Era el tipo estoico y cansado de la vida, utilizado por ella, el proscrito de la sociedad, con los se enfrenta a un destino implacable que acaba aplastándole, siempre perseguido por mujeres fatales y por la muerte.

Pero su mito representa mucho más. A pesar de su aspecto rudo, supo ser el más reconocido galán del cine francés de entreguerras. Tenía presencia, autoridad, un tono de verdad que otorgaba una fascinación a sus personajes. Dejó creaciones maravillosas, variadas, finamente cinceladas. Porque cuando creía realmente en un personaje, como le sucedía a veces, lo vestía a su manera, es decir, con sinceridad huraña, y también con ternura. Por eso, cada vez que volvemos a ver el filme de Julien Duvivier, sentimos como una flecha que nos alcanza de lleno en el corazón: esta fuerza de la naturaleza, hecha de una sola pieza, nos tiende el espejo de la gran comedia humana que cada día se interpreta en torno a todo ser humano. Su Pépé le Moko es una de las grandes creaciones de todos los tiempos. Y el inmenso éxito de la película dibujó definitivamente su perfil trágico, de raíz populista.

KATHARINE HEPBURN ES SUSAN VANCE

La fiera de mi niña (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)

¿Cómo de sublime puede ser una película? *La fiera de mi niña* tiene un reparto perfecto, brillantemente escrita por Hagar Wilde y Dudley Nichols, y fabulosamente dirigida por Howard Hawks. Narra la alocada relación entre Susan Vance, una bulliciosa y caprichosa heredera dueña de un leopardo doméstico llamado Baby, y David Huxley (Cary Grant), un despistado y metódico paleontólogo obsesionado por recomponer el esqueleto de un brontosaurio y por convencer a la multimillonaria tía de la joven de que done un millón de dólares a su museo. El pobre David deja plantada a su novia, ve peligrar su donativo, tiene que vérselas con un leopardo y termina entre rejas. Todo porque a Susan se le ha metido entre ceja y ceja casarse con él.

Pese a obtener críticas excelentes, el gran público no aceptó de buen grado una historia tan compleja y, tal vez, demasiado moderna para la época. *La fiera de mi niña* acabaría convirtiéndose en una favorita de los cinéfilos. Pero en 1938, fue un fracaso. Todos los implicados estaban desconcertados. Les habían urgido a bajar los humos a Hepburn, a mostrar su lado cálido, humano, divertido, demostrando que podía ser una comediante de primer orden, y la película se había estrellado. La opinión general era que estaba pasada de moda, que era parte de un género en declive.

La fiera de mi niña, cuyo argumento podría haber sido concebido en un hospital psiquiátrico, describe a veinticuatro imágenes por segundo la más despiadada sátira sobre la "guerra de sexos" que cineasta alguno haya perpetrado jamás. El "viejo zorro plateado" convirtió a Hepburn en la típica heroína hawksiana, atractiva, agresiva, dominante e independiente, pero intensamente femenina. Ella está siempre dispuesta a dinamitar la timidez patente o camuflada de su enamorado y no se arredra ante nada para conseguir sus propósitos. Su Susan Vance va más allá de todo lo que había hecho antes Kate en la pantalla. Aquí vemos a la payasa que podía ser en la vida real entre sus amigos más íntimos, cuando salía por la ciudad disfrazada de hombre o irrumpía en fiestas de etiqueta. En *La fiera de mi niña*, es alocada, frenética, incontenible, el reverso desternillante y vitalista de la *femme fatale* del cine negro. Y aun así, como señaló un crítico, tan completamente razonable en su arbitrariedad, que parece casi surrealista. Aunque puede que los fans de Hepburn no estén acostumbrados a verla probar suerte con tan atípico personaje de cabeza de chorlito, su extraordinario sentido de la oportunidad y disparatado ímpetu cómico se nos hacen maravillosamente simpáticos. Sólo ella, «la mirada de una boa en ayunas», podía ejercer la agresividad más increíble sin perder un ápice de su belleza y elegancia.

CARY GRANT ES DAVID HUXLEY

La fiera de mi niña (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)

La ordenada vida de un paleontólogo se ve radicalmente perturbada por una terca y excéntrica chica de la alta sociedad que le encuentra divertido y atractivo, particularmente cuando se avergüenza en público. Su enloquecida persecución del profesor lleva a la búsqueda conjunta, en los bosques de Connecticut, de un importante hueso, robado por un terrier, de la monumental reconstrucción de un esqueleto de dinosaurio. La pareja tiene tropiezos con las autoridades, con el posible donante de un millón de dólares al museo y con un leopardo juguetón llamado Baby a quien le encanta que le dediquen serenatas con "Todo te lo puedo dar menos el amor". La chica finalmente consigue al chico, pero sólo después de demoler todos los aspectos de su enclaustrado mundo, incluyendo su inminente matrimonio con su seria ayudante, su querida exposición en el museo e incluso su cordura.

Cary Grant, que a punto estuvo de desechar el papel, alegando su incapacidad para interpretar a un científico que debía esconder su timidez bajo una gruesas gafas de miope, está magnífico en la piel de David Huxley, el nervioso y convencional paleontólogo, víctima indefensa de las continuas locuras de Katharine Hepburn. El filme está salpicado de abundantes momentos memorables: embutido en un salto de cama con volantes, encontrándose con la anciana tía de Susan («¡Acabo de decidir de repente ponerme bien alegre!»); atrapado en el cazamariposas de Susan («sin duda, *no* es el mejor método de cazar a un leopardo huido); con el smoking roto, el sombrero abollado... La lista podría prolongarse indefinidamente. Grant, el actor que «podría actuar con un huevo podrido en la cara y seguiría pareciendo tan fascinante como siempre», borda la casi imposible tarea de resultar bobo, fino, lerdo y sexy al mismo tiempo. Su actuación merece repetidas revisiones, especialmente para recrearse en la variedad de sutiles expresiones de la cara del despistado paleontólogo, en una de las más maravillosas interpretaciones cómicas que jamás se ha visto en la pantalla. Sólo él podía sobrellevar las humillaciones continuas del protagonista sin perder su dignidad y resultar divertido sin ser ridículo.

Mordaz sátira de la masculinidad, del amor, de la riqueza, de la psiquiatría y de la autoridad, no es sorprendente que *La fiera de mi niña* fuera en su día un fracaso de taquilla, seguramente porque se burlaba de las mismas convenciones que empleaba. Con la enorme influencia que ha ejercido luego en el género de la comedia, este delicioso ejemplo del absurdo más absoluto es un hito en la historia de la alegría cinematográfica. Veloz, furiosa y muy, muy divertida.

ERROL FLYNN ES ROBIN HOOD

Robin de los bosques (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz, 1938)

La leyenda es siempre materia prima de lujo para alimentar las ficciones a veinticuatro imágenes por segundo. Y en este sentido, la fabulosa historia de Robin Hood se revela como una de las más legendarias de todos los tiempos. Relatos populares, novelas de caballería e incluso operetas mantuvieron encendida la llama de la leyenda del arquero de Sherwood durante siglos, pero fue el cine el vehículo que otorgó al personaje la celebridad de la que goza hoy en día. Protagonista de una treintena de películas y enfundado en la piel de actores tan diferentes como Douglas Fairbanks o Sean Connery, la imagen de sir Robin de Locksley permanece, sin embargo, asociada a Errol Flynn, un astro con un pasado aventurero y del que se decía que podría haber vivido las hazañas de sus héroes en cualquier otra vida.

Quintaesencia del género de aventuras, las andanzas del arquero de Sherwood, caballero andante y defensor de los pobres, están narradas con absoluta convicción y espléndido sentido del ritmo, con romanticismo cuando así conviene y con humor cuando la tensión lo aconseja. Especialmente memorables son las escenas de acción en el interior del castillo, con Robin saltando de un lado a otro del gran salón colgado de una lámpara, o el duelo final del protagonista con Basil Rathbone. La pócima mágica se completó con la eficaz dirección de Michael Curtiz, el prodigioso uso del technicolor, la solidez de los clichés del género y un reparto en estado de gracia.

Errol Flynn encontró un papel de héroe legendario cortado a su medida. Su atractivo residía en su alegre exuberancia, el espíritu enérgico con el que interpretaba a Robin Hood. En su centelleante interpretación colisionan la ironía que desprende su media sonrisa, el desenfado que emerge de su pose descarada y sus expresivas risotadas, la agilidad de sus estilizados movimientos, propios de un elegante bailarín, y una encantadora y seductora petulancia. En ninguna otra película, ni anterior ni posterior, se había topado el actor con un personaje más agradecido. Tiro con arco, esgrima, lucha con varas, escalada de torreón..., todo un desafío a sus facultades atléticas, del que cumplidamente salió triunfante con una interpretación llena de vitalidad, frescura y encanto. Nuestro héroe se pavonea majestuosamente embutido en sus mallas, se burla en la cara del peligro y seduce a la adorable Lady Marian. Las escenas íntimas son directas, casi osadas. Cuando Robin y Marian se miran y se confiesan su amor, lo hacen sin adornos, sin sutilezas, sin barroquismos. Flynn es el Robin Hood definitivo. Atractivo, viril y gallardo, el actor nacido en Tasmania es todo lo que el personaje debería ser, con un malvado sentido del humor por añadidura.

JAMES STEWART ES JEFFERSON SMITH

Caballero sin espada (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939)

Frank Capra canalizó su empeño en hacer sofismas políticos e ilustraciones patrioteras del idealismo norteamericano a través de tres películas principalmente: *El secreto de vivir*, *Caballero sin espada* y *Juan Nadie*. El director mezcla drama y comedia y héroes graciosos en su ingenuidad con villanos corruptos y ansiosos de poder, en tres variaciones del tema del mal que triunfa sobre el bien. *Caballero sin espada* es la mejor de las tres, una conjunción perfecta de guion, dirección e interpretaciones inspiradas.

El protagonista de la historia es Jefferson Smith, un inocente campesino de Wisconsin elegido por unos cínicos políticos para reemplazar a un senador recientemente fallecido creyendo que podrá ser manipulado con facilidad. Smith se presenta en Washington lleno de ideales y ansioso por trabajar con su ídolo, el senador Joseph Paine (Claude Rains), sin darse cuenta de que está siendo utilizado en una trama de corrupción. La prensa le cataloga inmediatamente como un crédulo novato, pero su idealismo cautiva a Clarissa Saunders (Jean Arthur), su cínica secretaria. Ella se convertirá en un valioso apoyo cuando el inocente Smith comience a darse cuenta de que su altruista visión del mundo no encaja necesariamente con la realidad, y se proponga descubrir a aquellos que se burlan del país que él tanto ama.

La trama es quintaesencialmente Capra, es decir, una exaltación de los valores norteamericanos, pero es tan diestra en su manejo de la emoción sincera que no se la puede acusar de cargar las tintas. Capra supervisó todos los elementos del proyecto y utilizó distintas técnicas para acelerar la acción sin perturbar su desarrollo, dando un sentido a cada paso que da cada personaje e ilustrando su credo de "un hombre, una película". Washington aborreció *Caballero sin espada*, pero el público corrió en masa para ver a James Stewart en el papel que le convirtió en estrella. Para la historia ha quedado su memorable actuación en el clímax del filme, la escena del discurso en el Senado, en la que el héroe sin tacha extrae residuos de pureza de los escombros de una humanidad corrupta. En esta secuencia, que nos presenta una maniobra obstruccionista memorable, Jimmy hace alarde de su condición de actor populista con más eficacia que nunca. Con una caracterización muy bien planeada, Stewart, a base de matices sutiles, otorga a su Jefferson Smith toda una serie de facetas con las que consigue la interpretación con más garra de su prolongada y prestigiosa carrera. En un año de actuaciones extraordinarias, el Oscar que tenía que haber ganado Stewart fue a manos de Robert Donat por *Adiós, Mr Chips*.

LAURENCE OLIVIER ES HEATHCLIFF

Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939)

Servida por un prolífico director hoy aparentemente pasado de moda, William Wyler, *Cumbres borrascosas* posee un envoltorio muy característico que lo aparta de la grisura que se suele achacar a las producciones de la casa Goldwyn. Esta delirante historia de pasiones encontradas tantas veces narrada en el cine se convierte aquí en un melodrama desaforado, bien diseñado y bien fotografiado. Aunque aportaciones de Emily Brontë como el sentido de la atmósfera y la recreación de la sociedad previctoriana brillan por su ausencia, las interpretaciones no decepcionan, sobre todo Laurence Olivier, aquí en la cumbre de su etapa romántica. Su personaje es un joven gitano, tosco y antipático, de nombre simplemente Heathcliff. Su frustrado amor por la burguesa y egocéntrica Cathy Earnshaw (Merele Oberon) instigará en él un ilimitado afán de venganza, con consecuencias trágicas para todos los afectados.

Cumbres borrascosas arrancó ríos de lágrimas entre los espectadores norteamericanos, las mismas que derramaron el director y sus actores para llevar a la pantalla la romántica novela de Brontë. Igual que el título, el rodaje resultó una sucesión de borrascas. Disputas que, sin embargo, no hicieron mella en la interpretación de Olivier. Tan bien lo hizo que cautivó por igual a la crítica y al público norteamericano. Después de tantos intentos frustrantes, Sir Larry había conseguido en Hollywood el éxito que tan ansiosamente había anhelado. La ratificación final llegó al conseguir su primera nominación de la Academia al Oscar. Al cabo de unos meses, la agradable reputación que Olivier se había labrado entre los aficionados al teatro londinense se había desbordado más allá de lo reconocible. Bajo un gigantesco letrero rojo –«la marca del infierno estaba en sus ojos»–, la mirada hipnotizada de Olivier, adusto, sufriente, ligeramente verdoso en las mejillas, atravesaba las vallas publicitarias de todas las ciudades de Estados Unidos. En su primera gran producción norteamericana, Sir Larry demostró que era algo más que un galán joven de singular apostura. Su preparación no era corriente y su atractivo físico constituía una extraordinaria ayuda. Todo ello colaboró a que, sin apenas maquillaje, realizara una creación ajena a todo fingimiento. Gracias a una excepcional claridad de expresión, su Heathcliff adquirió una fuerza elemental y una ternura que lo convirtieron en modelo de interpretación cinematográfica: la frente ancha y baja, el ceño fruncido, la brusquedad, la ternura salvaje, el porte, el ademán del demonio poseído. Según un crítico de la época, Laurence superaba en belleza a esos páramos de Yorkshire en los que su personaje proclamaba su amor por Cathy.

JOHN WAYNE ES RINGO KID

La diligencia (*Stagecoach*, John Ford, 1939)

La primera aparición de John Wayne en *La diligencia* es una de las más memorables de la historia del cine. John Ford, inteligentemente, retrasó la aparición de Ringo Kid hasta que el drama ha comenzado a desencadenarse. Cuando la diligencia se detiene repentinamente al oír la inconfundible voz en *off* del actor, el plano se corta súbitamente. Vemos a Ringo de pie junto al camino, con una silla de montar en una mano y un rifle en la otra. Dándole la vuelta al rifle, *Duke* clama «¡Alto!», mientras la cámara se aproxima rápidamente hacia un primer plano cerrado del rostro polvoriento y bañado en sudor de Ringo. Buck (Andy Devine), emocionado por el frenesí que se avecina, grita: «¡Eh, mira, es Ringo!» La imponente imagen de *Duke* (es joven, atractivo y emite un aura de rocosa fuerza) sugiere proporciones míticas. Una estrella de Hollywood está a punto de nacer.

Ringo Kid representa al hombre salvaje y sin domesticar de la América de leyenda. Es un descendiente directo del "buen hombre malo" encarnado por William S. Hart y Harry Carey en las cintas mudas de Ford. Ingenuo pero distinguido por instinto, Ringo ni siquiera se da cuenta de que Dallas (Claire Trevor) es una prostituta durante gran parte de la película y piensa que la gente arruga la nariz por su presencia en la mesa porque se ha sentado junto a él. Cuando le cuenta finalmente la verdad, eso no hace que cambie su opinión con respecto a ella; de la misma forma que él no se considera a sí mismo un criminal, es capaz de ver más allá de alguien a quien se ha adjudicado injustamente un rol social. Como dice el fuera de la ley: «Supongo que no puedes salir de la cárcel y aterrizar en la sociedad en una misma semana».

Se ha escrito tanto sobre lo fundamental que fue *La diligencia* para la revitalización del género que a veces se ha pasado por alto el trabajo de los actores. Hay una vivísima interpretación coral en la película, en la que no resulta difícil adivinar como eje de su torbellino el genio de Ford, escondido detrás de la cámara, pero desde allí intrigando y galvanizando el desarrollo de las situaciones. En realidad, John Wayne sólo es parte del conjunto. Aun así, en cuando le vemos por primera vez queda claro que la presencia que hará sombra a las otras será la suya. *Duke* surgió como estrella de este filme, no sólo como vaquero con una fotogenia y un magnetismo tan fuertes que había hecho de él un icono del género, sino –y esto es lo que importa– como un impresionante, generoso e inteligente intérprete: conocedor de sus recursos, y por tanto de sus limitaciones, los gradúa con tanta soltura que, además de convencer, conmueve. Ver simplemente a Wayne es un espectáculo en sí mismo.

JUDY GARLAND ES DOROTHY GALE

El mago de Oz (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939)

No fue la primera versión cinematográfica del clásico de la literatura infantil escrito por L. Frank Baum. Tampoco ha sido la última. Pero si preguntan ustedes a cualquier persona mínimamente interesada por el cine qué significado otorga en la actualidad a *El mago de Oz,* la respuesta será, casi con toda seguridad, la imagen de Judy Garland formulando el deseo de viajar «más allá del arco iris».

Cuento infantil, poblado, como está mandado, por personajes inquietantes, esta película despierta en todos nosotros el deseo de pertenencia, de seguridad, sin perder por ello el deseo de dejarnos embelesar. Y es que *El mago de Oz* embelesa como nada, por cien razones distintas. La primera y principal es el encanto intemporal de la joven Judy Garland, la actriz probablemente más amada de la historia del cine. La vemos ahora sabiendo que su vida estuvo dominada por la tristeza (artista hasta la médula, no se privó de explotar su dolor), pero Dorothy es Judy en el trance de tomar impulso hacia la leyenda, aún intocada por los estragos de la infelicidad. La mayoría de nosotros, por lo demás, la descubrimos antes de que la vida empezara a pasarnos sus peores facturas, antes de que los desamores, las muertes, los problemas económicos y las frustraciones profesionales hicieran mella en nuestra ingenuidad.

Dada la consideración de que disfruta en la actualidad, resulta difícil creer que a su estreno, *El mago de Oz* fuera saludada con algunas críticas negativas. Russel Maloney, por ejemplo, calificó al filme en el "New Yorker" de «bodrio». Pero lo cierto es que las reacciones adversas no fueron mayoritarias. La prensa de las ciudades grandes, aun exponiendo ciertos reparos, recomendaron especialmente la película. Fue el caso del prestigioso Frank Nugent, del "New York Times", quien se declaró un rendido enamorado del filme: «Todo es tan bienintencionado, tan jovial y tan alegre que al crítico que se le ocurra mostrarse condescendiente con tanto jolgorio merecerá unos azotes y ser mandado a la cama sin cenar. La Dorothy de Judy Garland resulta pizpireta y lozana, sus ojos brillan con la fe del que cree en los cuentos de hadas».

Con la aprobación de la crítica o sin ella, el público acogió de inmediato a Judy en sus corazones, y en el proceso de glorificación tuvo mucho que ver "Over the Rainbow". Rara vez han estado tan armoniosamente ligados una canción y su intérprete. En las décadas que siguieron al nacimiento de *El mago de Oz*, la actriz se hizo célebre por su tendencia a bromear sobre cualquier cosa. Sobre "Over the Rainbow", sin embargo, nunca se permitió una broma, ni se la permitió a los demás. Este tema era su himno, su texto sagrado, y lo protegió incluso de su propio sentido del humor.

GRETA GARBO ES NINOTCHKA

Ninotchka (*Ninotchka*, Ernst Lubitsch, 1939)

De él, Truffaut dijo que era un "príncipe". Ella era conocida en todo el mundo como la "Divina". Él era famoso por su inteligencia, su sentido del humor y los puros que fumaba ininterrumpidamente. Ella era un mito cuya imagen iba más allá de la propia belleza, lo mismo que su modo de actuar iba más lejos de la mera interpretación. Él respondía al nombre de Ernst Lubitsch. Ella al de Greta Garbo. Ambos coincidieron una vez en un plató y alumbraron una obra maestra titulada *Ninotchka*.

A finales de los años treinta, el divino resplandor de la actriz sueca empezaba a dar claras muestras de debilitamiento. Los exhibidores habían incluido su nombre en la lista de "estrellas veneno para la taquilla", el público norteamericano le había retirado su favor y la Metro empezaba a encontrarla demasiado cara y exigente. Sólo en la vieja Europa mantenía intocable su condición de mito del cine. No cabía duda de que su carrera necesitaba un cambio de rumbo. Y a nadie sorprendió cuando en 1938 planteó a los directivos de MGM su deseo de protagonizar una comedia, género por el que se sentía muy atraída. El estudio aprovechó la ocasión para hacer más digerible el mito para su público doméstico, y así surgió *Ninotchka*.

«¡Garbo ríe!», pregonó la publicidad esta vez, y "la Divina" maravilló a todos con su deliciosa transformación de la estirada y marmórea Nina Yashukova en la enamorada y ardiente Ninotchka. Tras una carrera dominada por papeles que incluían casi siempre un componente de tragedia y misterio, Greta pudo por fin reír a carcajadas en la pantalla. Como se esperaba, su vena cómica no sólo era aceptable, sino que entusiasmaba a las masas, con lo que demostraba una vez más la versatilidad incomparable de su enigmático temperamento artístico. En cuanto a la eterna polémica sobre si fue una gran actriz o simplemente una gran personalidad, en su maravilloso *tour de force* de la escena del cabaret podemos encontrar la respuesta. Esta inolvidable secuencia, en la que la protagonista termina por sucumbir a los atractivos del capitalismo –París en primavera, el champagne y un galán francés–, es la prueba palpable de su absoluto dominio del arte de la interpretación. Talento que desgraciadamente no se vio reflejado en su filmografía, compuesta en su mayor parte por obras indignas de su categoría. La culpa de esto hay que buscarla en los directores que le tocaron en suerte, generalmente correctos artesanos más preocupados por sacar partido de su tirón taquillero que por aprovechar sus cualidades. Al final siempre nos quedará la misma incógnita: ¿qué maravillas no hubiera hecho Garbo de haber trabajado en más ocasiones con realizadores de la talla de Lubitsch?

CLARK GABLE ES RHETT BUTLER

Lo que el viento se llevó (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939)

Que un actor sea llamado a interpretar un personaje por aclamación popular, es un caso único en la historia del cine. Pero es lo que le ocurrió a Clark Gable, en quien los norteamericanos –y las norteamericanas– vieron el único Rhett Butler posible. Sucedió a mediados de 1937. David O. Selznick llevaba todo el año ahogado en cartas de gente que le explicaba cómo debía hacer su película y, sobre todo, qué intérpretes eran los más adecuados para encarnar a los personajes principales. Sobre la actriz que debía dar vida a Scarlett había disparidad de opiniones, pero con Rhett había unanimidad: Gable era el hombre.

Cuando se enteró de que Selznick le quería para protagonizar su épica producción, a Clark le entró el pánico, porque sabía que el público no aceptaría a nadie más en el papel. Pensaba que era imposible capturar en una sola interpretación al héroe romántico que tantos y tantos lectores habían magnificado de mil maneras distintas en cada una de sus cabezas. «No es que no apreciara el halago del público», explicó. «No quería tener nada que ver con él. Ningún actor en su sano juicio se hubiera atrevido a encarnarle». Y además había otra excusa: estaba en la nómina de la MGM y Louis B. Mayer, suegro de Selznick, no iba a dejar marchar a su estrella para que se dedicara a llenar las arcas de otro estudio, aunque fuera el del marido de su hija. Pero Gable tuvo suerte. Al final, en contra de su voluntad, Mayer accedió al préstamo. La jugada no pudo salir mejor. *Lo que el viento llevó* cosechó diez Oscars y se convirtió en la película más taquillera de todos los tiempos.

En la piel de Rhett Butler, Gable instituyó para la eternidad la figura del seductor de corazón almohadillado y sonrisa irresistible: sexy, sardónico, orgulloso, tierno y disgustado por momentos, con un una mueca desdeñosa de su labio coronado con mostacho. Su apariencia arrogante, de caballero que toma partido por las causas que desprecia cuando están perdidas, no es sino la máscara tras la que se oculta el gran sentimental que es Rhett, un romántico crepuscular refugiado en el escepticismo, un marginal que esconde en el corazón ese fondo de vulnerabilidad desde el que amará con pasión a la mujer más bella e inteligente del lugar: Scarlett O'Hara.

El héroe de *Lo que el viento se llevó* fue el personaje de su vida. Y él mismo fue un poco Rhett, pero sin el cinismo. Todas las mujeres le adoraban, pero en realidad era un gran tímido que estaba obligado a interpretar un papel que no sentía del todo, como un traje puede apretar en la sisa. Gable fue algo más que un mito, mucho más que una leyenda. Fue el monarca indiscutible de un imperio llamado Hollywood.

VIVIEN LEIGH ES SCARLETT O'HARA

Lo que el viento se llevó (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939)

Es una de las mejores historias del Hollywood clásico, y el tiempo y los adornos no le han hecho perder un ápice de su fuerza y romanticismo. Es la historia de cómo David O. Selznick, sucio y eufórico ante el épico incendio desatado por orden suya, sintió sobre su brazo la mano de su hermano Myron y escuchó las palabras: «David, me gustaría presentarte a Scarlett». La figura en penumbra se adelantó, con sus hermosos ojos verdes brillando a media luz. Era el nuevo amor de Laurence Olivier, acababa de llegar de Inglaterra y se llamaba Vivien Leigh. Selznick echó una mirada a la joven, y vio... ¿qué fue lo que vio? Según reza la leyenda, le bastó ver el reflejo de las llamas en los ojos de la bella inglesa para convencerse de que había encontrado a la tempestuosa heroína de Margaret Mitchell, el mejor banquete de siete platos que pudiera caer en el regazo de actriz alguna.

Mezcla de ángel y demonio, Scarlett es una mujer pragmática, con una fuerza, un instinto y un apego a la vida que la hacen superar todos los desastres. Su odisea empieza cuando su aristocrático amor, Ashley Wilkes, la rechaza para casarse con su prima, la gentil Melanie. Luego vendrán Rhett Butler, la guerra, el incendio de Atlanta, el regreso a una tierra desolada y el juramento a la sombra de un árbol de Tara, símbolo de las raíces familiares. Endurecida por la decepción y la pobreza, la siempre egoísta y astuta Scarlett atraviesa suficientes vicisitudes para llenar varias temporadas de un tumultuoso culebrón, condensadas en cerca de cuatro horas.

Ha habido películas mejores, antes y después, pero pocas que hayan dejado una huella tan profunda en el público. Condensar en unas líneas las razones de su éxito se nos antoja tan complicado como imaginar a otra actriz en el papel de Scarlett. Vivien Leigh es la feminidad en su manifestación más perturbadora. Una mujer de carne y hueso que vivió una gran historia de amor, y también el desencanto que suele ser su consecuencia. Pocas veces una interpretación fue tan merecedora de un Oscar.

Fue un encuentro milagroso, el de Vivien y Scarlett. Nacieron para entenderse, comprenderse, completarse. Dos naturalezas idénticas. Ambas compartían la misma insolencia, la misma determinación, la misma pulsión de muerte. Obstinadas, hincaron el diente a la vida, vivieron intensamente, negando la simple idea de la derrota. Un curioso ejemplo de mimetismo, plasmado el día de su muerte, en 1967, cuando una sola fórmula necrológica ocupó las portadas de la prensa mundial: «Muere Scarlett O'Hara». Una unanimidad que ilustra hasta qué punto Vivien Leigh había sido la encarnación del personaje que la hizo famosa, la orgullosa heroína de Margaret Mitchell.

BASIL RATHBONE ES SHERLOCK HOLMES

El perro de los Baskerville (*The Hound of the Baskervilles*, Sidney Lanfield, 1939)

Hollywood inventó el eslogan lapidario "el hombre al que adorarán odiar" pensando en Erich von Stroheim. Basil Rathbone podría haberlo llevado con el mismo derecho, porque él fue el villano por excelencia, el terror de, entre otros, Freddie Bartholomew, Errol Flynn, Tyrone Power y Gary Cooper, proporcionado un maravilloso impacto a sus deleznables personajes. Fue un gran actor, maravillosamente adaptado a esta clase de papeles, pero el caso es que su talento era mucho más versátil, y él sufría al verse así encasillado. Porque este actor culto y sensible vivió preso en una cárcel de la que raras veces intentó escapar. Y cuando lo hizo le salió el tiro por la culata, porque cayó en la prisión del supremo defensor de la verdad y la justicia, el maestro de detectives Sherlock Holmes: dieciséis veces repitió personaje esta vez, 273 en la radio. Sin duda, Rathbone marcó al héroe de Arthur Conan Doyle con una impronta tan profunda que la gente llegó a olvidar que era un actor llamado Rathbone, y le enviaban cartas dirigidas a "Mr. Holmes". Esto le resultó insoportable, y las últimas películas de la serie fueron una penitencia tan dolorosa que tuvo que escapar a Nueva York, la ciudad del teatro.

Todo empezó en en 1939, durante un cóctel celebrado en Hollywood, cuando el guionista Gene Markey, habitual consejero de Darryl Zanuck, sugirió de sopetón al presidente de la Fox la conveniencia de adaptar los clásicos de Conan Doyle. Pero, ¿quien podría encarnar a Holmes? Con la misma seguridad, Markey pronunció el nombre de Basil Rathbone. A Zanuck le pareció una idea estupenda y el asunto se dio por decidido inmediatamente. Aunque no era la primera ni la segunda dramatización de la que seguramente es la novela de misterio más popular de todos los tiempos, esta versión de "El sabueso de los Baskerville" resultaba más fiel a su espíritu que cualquiera de las anteriores. Rathbone imprimió a su personaje el empaque, la elegancia y la flema británica del distinguido inquilino de Baker Street. Era el perfecto Holmes: su voz bien modulada, sus rasgos afilados –frente amplia, ojos penetrantes, nariz prominente, boca cruel, barbilla enérgica– y desgarbada figura encajaban perfectamente con la imagen que tenía el público del sagaz investigador. Grahame Greene fue uno de los que cayeron conquistados por «ese rostro cortado a cuchillo y esa boca como una claqueta», una cara ansiosa «con expresión de intensa y nerviosa energía». El propio actor quedó muy satisfecho con su interpretación, aunque la consideraba «un negativo a partir del cual me limité a producir infinitos positivos de la misma fotografía».

MARIO MORENO ES CANTINFLAS

Ahí está el detalle (Juan Bustillo Oro, 1940)

Actor único, singular e irrepetible, Mario Moreno desarrolló desde sus comienzos un personaje cómico y pintoresco que hizo reír a tres generaciones. Sin afeitar, embutido en una camiseta vieja, el pañuelo anudado al cuello, los pantalones semicaídos y el bigotillo ralo que apenas le cubría la comisura de los labios, Cantinflas nos brindó una silueta magistral del pícaro inocente y generoso que arreglaba los conflictos a base de buenos sentimientos. Su antológico "pelaíto" se valía de su inagotable verborrea para llenar las pantallas con un discurso intencionadamente incoherente, casi inteligible en su forma, pero perfectamente comprensible en el fondo. Era el suyo un lenguaje disparatado y envolvente que mezclando muletillas populares con términos más cultos conseguía provocar el estupor y la risa del espectador. Sus películas no eran demasiado buenas, algunas eran muy poca cosa, pero el actor era absolutamente extraordinario. De ahí que accediera al máximo honor que puede alcanzar un cómico: que el público acudiese al cine a verle exclusivamente a él.

Hijo de un modesto funcionario de Correos, Mario Moreno tuvo que trabajar desde muy joven –dada la precariedad de su numerosa familia– en los más diversos oficios. Fue limpiabotas, maletilla, cartero, taxista, boxeador... A los diecisiete años se topó con un circo ambulante y comenzó una vida, la del cómico, que más tarde encontraría en el incipiente cine la fama y la gloria. Dos años más tarde inauguró el teatro Follies, del que durante mucho tiempo fue su actor exclusivo, al tiempo que debutaba en el cine. Su ascenso fue tan rápido como las palabras atropelladas de su personaje. En 1940 interpretó con gran éxito su primera película como protagonista, *Ahí está el detalle*, que le hizo merecer calificativos del tipo «el hombre más cómico del mundo», como afirmaría Charles Chaplin. Mario Moreno impuso no sólo un estilo personal en torno a su personaje del "pelaíto", un tipo pobre como una rata que subsiste y va tirando a base de ingenio y corazón, sino también una imagen perdurable y reconocible: a su caótico tartamudeo y a sus calzones caídos se unió para la eternidad el bigote, como un mensaje telegráfico, dos barras negras con un punto blanco en medio, con las guías deslizándose comisura abajo.

Cantinflas era el héroe del barrio, refugio de criadas, reparador de honras, enamorado humilde, portador de los valores eternos del pobre, representación del proletariado urbano con raíces rurales. De la mano de este personaje, Mario Moreno accedió al máximo honor que puede alcanzar un cómico: que la gente fuera al cine sin saber el título de la película, sólo porque echaban "una de Cantinflas".

KATHARINE HEPBURN ES TRACY LORD

Historias de Filadelfia (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940)

En 1938, una encuesta realizada entre propietarios de salas de cine incluyó a Katharine Hepburn en una lista de estrellas que eran consideradas "veneno para la taquilla". La actriz abandonó entonces Hollywood y volvió a donde realmente creía pertenecer: al teatro. Y allí encontró su salvación, cuando el escritor Philip Barry acudió a rescatarla con un personaje diseñado a su medida: la arrogante y divertida heroína de la comedia "Historias de Filadelfia", centrada en una boda de la alta sociedad amenazada por el escándalo. Kate halló no sólo un buen papel, sino un gran negocio: en lugar de un salario pidió un porcentaje sobre las recaudaciones y los derechos cinematográficos de la obra. La noche del estreno en Broadway, el 28 de marzo de 1939, Hepburn estaba aterrada, convencida de que fracasaría. No podía estar más equivocada. Con su larga melena pelirroja cayendo seductoramente sobre sus hombros, envuelta en un vestido blanco que colgaba delicadamente de su delgado cuerpo, Kate interpretó sus escenas al borde de las lágrimas. Una estruendosa ovación, con el público puesto en pie, la saludó al final de la representación.

La versión de George Cukor es una delicia de principio a fin, con todos los implicados en plena forma. Tenemos una ingeniosa farsa romántica repleta de humor inteligente en torno al tema de "la fierecilla domada": una mujer arrogante a la que el amor vuelve más humana. Lo logra con el cariño de dos hombres: C. K. Dexter Haven (Cary Grant), que todavía la ama y que no quiere ver cómo se casa con George Kittredge (John Howard), un aristócrata estirado, y Macaulay Connor (James Stewart), un bondadoso periodista que tiene que informar de la boda del año. El reportero, sin dejarse impresionar por el dinero de la familia, observa que la bella, altanera y obstinada Tracy oculta un corazón vulnerable bajo su aplastante (y encantadora) seguridad. Se enamora de ella –y ella de él–, pero al final comprende que la rica heredera pertenece a Dexter. Los temores del padre, que piensa que su hija lo tiene todo menos un corazón comprensivo, resultan infundados.

Con un guion tan espléndido, en el que las palabras componen una sinfonía al servicio de un reparto prodigioso, Katharine Hepburn –"diosa virgen", "reina radiante" y "solterona perenne" como viene sucesivamente definida en la pieza teatral– no tiene problemas para orquestar una interpretación intemporal. Los momentos entre Hepburn y Stewart, borrachos y flirteando en la terraza bajo la luz de la luna, hormiguean con un real, aunque raramente explícito, erotismo. Ambos actores hilaron tan fino en este filme que optaron al Oscar, que finalmente se llevó Stewart.

ROSALIND RUSSELL ES HILDY JOHNSON

Luna nueva (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940)

Esta inspirada adaptación de "Primera plana", de Ben Hecht y Charles MacArthur aporta una dimensión extra de explotación. En vez de simplemente hacer que el editor emplee todos sus recursos para mantener a su reportera más brillante en nómina, esta hilarante versión añade los ganchos del sexo y el romance, al convertir a Hildy Johnson en la ex-esposa de Walter Burns (Cary Grant). Ella pretende casarse otra vez con el inocente Bruce Baldwin (Ralph Bellamy). Cuando el asesino convicto Earl Williams (John Qualen) escapa de su celda la noche antes de su ahorcamiento y se esconde en la sala de prensa de la cárcel, Burns utiliza el incidente para animar a Hildy a volver al trabajo. La periodista va a escribir el reportaje de la fuga, pero el motivo oculto del editor es mantener a Hildy cerca de él para poder recuperarla de algún modo. En esta comedia genial, la política, el periodismo sensacionalista y la batalla de sexos son los blancos propicios contra los que se dispararan unos dardos mordaces que no dejan títere con cabeza. Howard Hawks lo hace desde la mayor simplicidad expositiva, narrando con un ritmo de energía sin freno, lanzando frases como ráfagas de metralleta, réplicas antológicas y situaciones hilarantes en extremo. Limitada durante la mayor parte del tiempo a dos decorados (la oficina del periódico y la sala de prensa en la cárcel), la gran fuerza de *Luna nueva* es el juego entre los dos protagonistas, como ex-esposos que tienen dificultades para estar separados. La película se mueve a velocidad supersónica, pues Hawks instruyó a sus actores para que superpusieran sus frases, de modo que a veces todo el mundo parece estar hablando a la vez. El director también hizo que sus actores se moviesen al doble de la velocidad normal para que el conjunto fuese frenético de escena a escena, representando de este modo la urgencia del mundo del periodismo que está describiendo.

Cary Grant (nunca mejor) y Rosalind Russell (nunca tan dura) redoblan la perfección. La actriz, en el cénit de su talento, demuestra su propia velocidad vertiginosa con frases cómicas e infundiendo un desgarbado encanto a la fisicidad de Hildy. A pesar del superficial *status* de su personaje como una mujer independiente, en *Luna nueva* Russell es en realidad más marioneta que marionetista, recelosa de la capacidad de su ex-marido para engañar a los confiados, pero sucumbiendo finalmente a sus maquinaciones. Katharine Hepburn, Jean Arthur, Margaret Sullavan, Irene Dunne, Claudette Colbert y Carole Lombard fueron candidatas al papel, pero lo rechazaron. Russell aprovechó la oportunidad de interpretar a Hildy y resultó ser su mejor trabajo cómico, el que le aseguró la inmortalidad.

JOAN FONTAINE ES MRS. DE WINTER

Rebeca (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940)

«Era el papel más deseado desde hacía años, después del de Scarlett O'Hara», afirmó David O. Selznick. El productor de *Lo que el viento se llevó* se refería a la sufrida heroína de una novela de Daphne du Maurier titulada "Rebeca", indiscutible *bestseller* de la época. Sin llegar a constituir un acontecimiento nacional como la búsqueda de Scarlett, la elección de la intérprete de la segunda señora de Winter también resultó muy complicada. Varias docenas de actrices se sometieron a prueba hasta restringir la liza a cuatro únicas candidatas: Margaret Sullavan, Olivia de Havilland, Anne Baxter y Joan Fontaine. Todos preferían a Baxter, pero fue Fontaine, una joven actriz que entonces se encontraba en puertas de abandonar su discreta carrera cinematográfica para casarse con Brian Aherne, quien obtuvo el papel.

Para Hollywood, *Rebeca* era una apuesta segura: un cóctel perfecto de misterio y amor, el no va más del "cine de mujeres". Alfred Hitchcock encontró en el ambiente barroco del relato de Du Maurier, cargado de tensiones y de latentes amenazas, un material especialmente idóneo para refrendar su maestría narrativa. En una atmósfera misteriosa y desosegadora, llena de luces y sombras, los personajes se funden con el paisaje, con los negros nubarrones que pueblan el cielo, con los acantilados y las olas encrespadas. Son momentos mágicos, obra de un narrador excepcional al que le bastan las imágenes para transmitir un sinfín de sensaciones.

Es de justicia reconocer que Laurence Olivier realizó un soberbio trabajo en el papel de Maxim de Winter, mostrándose todo lo sombrío que requería el tremendo enigma que se escondía tras la muerte de su primera esposa, pero la revelación fue Joan Fontaine. Delgada y elegante, de belleza rubia un tanto desvaída y aspecto aparentemente frágil, Fontaine realizó una de esas interpretaciones en las que resulta imposible diferenciar al actor de su personaje. Estuvo simplemente perfecta como la "heroína sin nombre" que se debate entre su ingenuidad y el deseo de asimilar la personalidad de la difunta Rebeca, representando con una sensibilidad cuidadosamente modulada la delicada transición de mosquita muerta a dueña de la mansión. La novela narra su lucha por encontrarse a sí misma frente a las fuertes personalidades de su marido y de la primera esposa de este, y ella consigue que creamos en esa lucha, obrando el milagro de que todos sus movimientos, incluso su postura, expresen inseguridad, miedo y vulnerabilidad, de tal manera que todos los espectadores deseen protegerla. Su magnífica actuación le valió una nominación al Oscar y la posibilidad de demostrar unas cualidades interpretativas que muchos habían puesto en duda.

JUDITH ANDERSON ES MRS. DANVERS

Rebeca (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940)

Hay intérpretes a los que asociamos con un género específico o con la obra de un director concreto, y otros a los que recordamos por una única película. A Judith Anderson se la recuerda por el tipo de personajes que solía encarnar, cuyo mejor exponente es probablemente el de la hitchcockiana *Rebeca*. Han existido pocas encarnaciones de la maldad tan inquietantes y fascinantes como Mrs. Danvers.

La actriz australiana, gran dama de los escenarios de Broadway, encarnó el modelo de malvada cinematográfica en más de veinte filmes. Era la figura matriarcal que montaba guardia sobre una serie de relaciones humanas construidas sobre una base de miedo, de sentimiento de culpa y de crueldad. Anderson venía a ser la recreación siniestra de la figura de la madre, la otra cara de Jane Darwell y de Marjorie Main. Este tipo de personajes venían a hacer aún más patente esa sensación de ahogo, de trampa o de violencia que vivían de forma latente o eran generadas en el seno de tantas familias del cine negro.

En su interpretación más sonada, la que hay que citar siempre para recordar a esta deliciosa intérprete en toda su grandeza, Anderson dio vida a la más maquiavélica y espectral ama de llaves de la historia del cine. Es lógico que se la recuerde por este papel. Aunque la Mrs. Danvers es un personaje más explícito que los que iba a encarnar en el futuro, ella los resume y los anuncia a la perfección. Al final de la película, nos dejan con la imagen en que el ama de llaves sufre la muerte de fuego que mejor corresponde al personaje: la siniestra centinela, de pie en medio de las ruinas de la mansión, consumida por sus propias pasiones, sesgada su vida por su propia mano.

Frente a la ingenuidad y la juventud de la segunda señora de Winter, la señorita Danvers es un personaje inquietante, una figura perpetuamente enlutada con pinta de lesbiana que parece anunciar la proximidad de un drama. Con su poderosa presencia, Anderson compuso a través de este personaje un monumento expresivo a esa fuerza intangible que es la obsesión, una fascinación enfermiza por la primera señora de Manderlay. Los aficionados a los subtextos sáficos disfrutarán de lo lindo en la escena donde la perversa gobernanta enseña a la segunda señora de Winter la ropa de Rebeca, pasando la piel de un abrigo por su mejilla y después por la de la joven, haciéndole notar a continuación la levedad del camisón de la difunta, bajo el cual hace bailar su mano, se pueden adivinar connotaciones lésbicas. Esta memorable composición le valió una candidatura al Oscar y le aseguró una larga serie de papeles de mujeres atormentadas, generalmente malvadas, en el cine negro de los cuarenta.

TYRONE POWER ES DIEGO VEGA

El signo del Zorro (*The Mark of Zorro*, Rouben Mamoulian, 1940)

De negro riguroso, con antifaz y espada, íntegro y seductor, el Zorro nació de la imaginación de un periodista especializado en sucesos llamado Johnston McCulley. El personaje era el protagonista de una leidísima novela barata, "The Curse of Capistrano", que en realidad era la primera entrega de un serial de cinco partes. Se publicó en la revista de relatos "All-Story Weekly" desde el 9 de agosto hasta el 6 de septiembre de 1919. El Zorro reunía algunas de las características de Dick Turpin, popular bandolero inglés; de la Pimpinela Escarlata, un noble que durante la Revolución Francesa salvaba a los de su estirpe de la guillotina, y del proscrito californiano Joaquín Murrieta. En la California española del siglo XIX, el enmascarado justiciero defiende bravamente a los habitantes de Los Ángeles, poco más que una aldea en aquel entonces, de los abusos de un alcalde despótico y usurpador. Bajo su antifaz se esconde Diego Vega, un joven de porte aristocrático, instruido en equitación y esgrima en Madrid, que adopta modales de petimetre amanerado.

Como es lógico, el cine no tardó en interesarse por una figura tan carismática. Los años veinte admiraron al primer justiciero, encarnado por la máxima estrella de Hollywood, Douglas Fairbanks, en *La marca del Zorro*. Durante los treinta, el personaje se convirtió en protagonista de una serie de filmes de reducido presupuesto producidas por la Republic. Y sería en los cuarenta cuando el legendario justiciero quedaría grabado en la memoria popular bajo los rasgos de Tyrone Power. Alrededor de este galán, la Fox montó una suntuosa superproducción conducida con notable talento por Rouben Mamoulian. Su título: *El signo del Zorro*.

Fue un éxito de dimensiones internacionales y una de las obras supremas del cine de aventuras. En aquel milagro de exquisitez brilló con luz propia una bellísima Linda Darnell, y robó cuantos planos quiso el impar Basil Rathbone, un villano de antología. El propio Tyrone Power fue un Diego Vega ejemplar. Su adecuación al papel de héroe resulta indudable: joven, ágil, atractivo, elegante y dotado de un probado tirón en taquilla. Ty, mucho mejor actor de lo que se decía en la época, proporcionó a su personaje el tono exacto que requería. Se quiso que su apostura enlazase con las acrobacias de Douglas Fairbanks, pues más que un experimentado intérprete, lo que se necesitaba era una gallarda silueta y un convincente rostro capaz de conmover y despertar pasiones. Power cumplía sobradamente con semejantes requisitos y, como era de esperar, enamoró a toda una generación de colegialas. Es dudoso que cualquier otro actor lo hubiera hecho mejor.

HENRY FONDA ES TOM JOAD

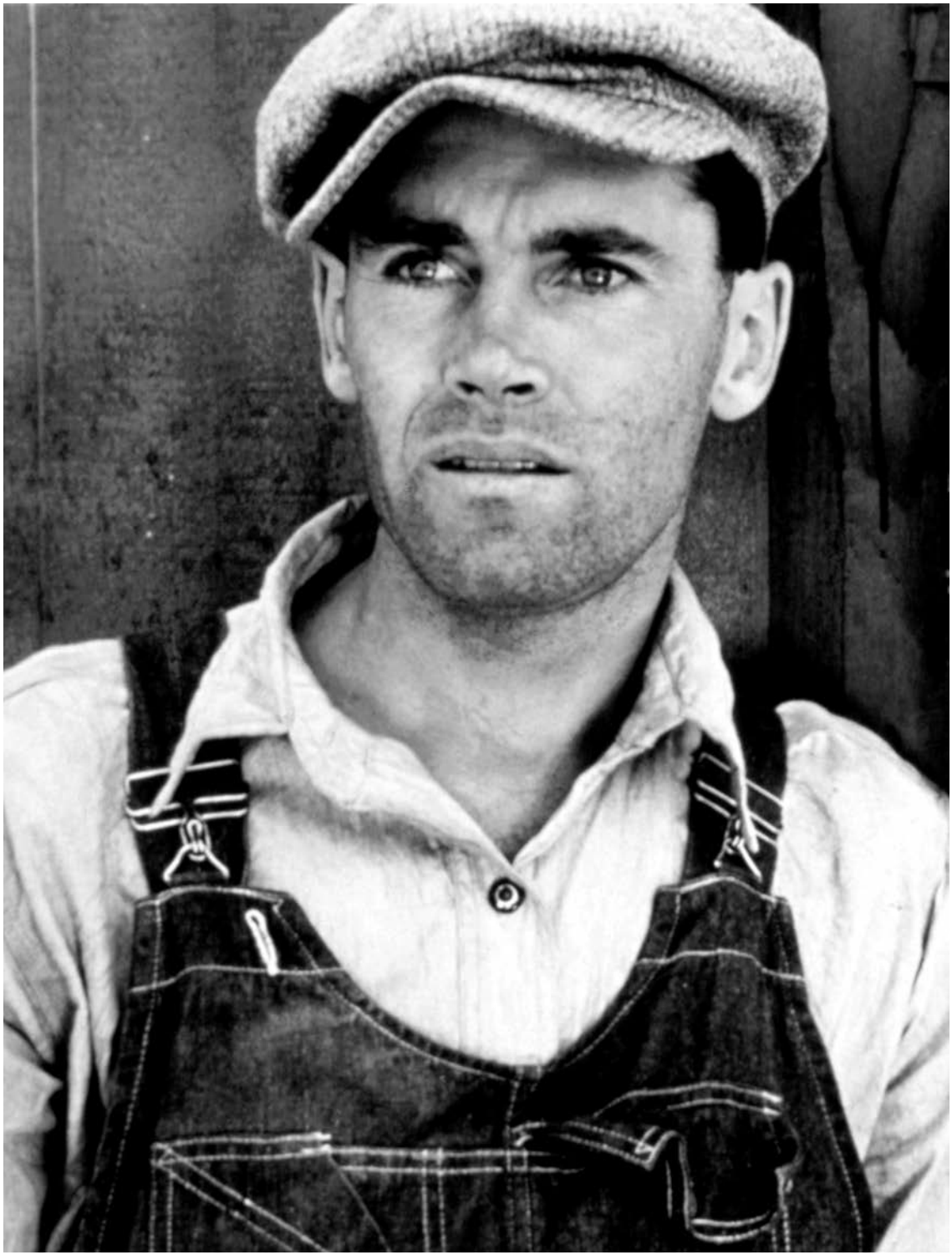
Las uvas de la ira (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940)

En una era de dioses y diosas hollywoodienses, Henry Fonda se convirtió en leyenda a base de ser uno de nosotros. Aunque interpretó unos cuantos papeles épicos, viniendo de él nunca parecían ser más grandes que la vida. En todos sus grandes personajes había verdadero valor y sentido común, desde el joven idealista Tom Joad de *Las uvas de la ira* hasta el irascible anciano Norman Thayer de *En el estanque dorado*, que le valió un Oscar. Los villanos fueron una rareza en la carrera de este larguirucho y lacónico actor de Nebraska; simplemente, Fonda era sinónimo de héroe.

Cuando Ford fue contratado por la Fox para hacer *Las uvas de la ira,* sabía exactamente a que actor quería para encarnar al patético y tenaz Tom Joad. El irascible cineasta se salió con la suya. Pero Fonda pagó un alto precio por el celebrado rol. Darryl F. Zanuck, necesitado de estrellas masculinas para su nómina, coaccionó a Fonda para que firmase un contrato de larga duración. Sin contrato, no había Joad. Hank firmó, y se pasó años lamentándolo.

Tom Joad, representa el tipo del proletario con resonancias universales. Es célebre el monólogo que pronuncia durante la despedida de su madre: «Yo estaré en todas partes, en todas partes donde quiera que mires. Donde haya una posibilidad de que los hambrientos coman, allí estaré. Donde haya un hombre que sufre, allí estaré. Estaré en los gritos de los hombres a los que vuelven locos, y estaré en la risa de los niños cuando sientan hambre y la cena esté ya preparada, y cuando los hombres coman de la tierra que trabajan y vivan en las casas que levantan, allí también estaré.»

Obra fordiana por excelencia, más densa, más concisa y más poética que su equivalente literario, *Las uvas de la ira* retrata con maestría y virulencia la época más triste de la Norteamérica de Roosevelt. Y para los anales de la historia del cine ha quedado como la película que convirtió a Henry Fonda en gran estrella de la noche a la mañana, aunque antes se hubiera pensado en Tyrone Power y Don Ameche para su personaje. Fonda está genial, y sin su emotiva actuación nada de lo que ocurre acabaría por entenderse. Su mirada profunda, de una pureza casi trasparente, su sonrisa forzada de héroe infeliz perseguido por el infortunio, su personalidad limpia y fresca, la escasa profusión de gestos y su voz suave, sin disonancias, suscitaba la identificación y la compresión. El poder emocional de su Tom Joad dio validez al ligeramente sospechoso populismo de la película. El actor aportaba, además, una imagen ideal, que sugería el físico de una cierta Norteamérica rural, entre ingenua e incontaminada. Los ojos luminosos y comunicativos de Hank merecían todos los premios.



ORSON WELLES ES CHARLES F. KANE

Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)

Ningún elenco de los mejores personajes del cine estaría completa sin Charles Foster Kane, el protagonista de la mejor película de la historia, *Ciudadano Kane*. Sin duda algo tan colosal como el primer filme de Orson Welles debía ser una obra original. Y, tratándose de un genio, no podía hacer nada menos osado que abarcar toda la historia contemporánea de Norteamérica, con el país encarnado en la figura de un tiburón de la prensa, odiado y admirado a un tiempo. Este personaje estaba inspirado y moldeado sobre la imagen de William Randolph Hearst, dueño de un imperio mediático fundamentado en el sensacionalismo, que se tomó los paralelismos lo suficientemente en serio como para intentar destruir la película y arruinar a Welles.

«No está basada en la vida del Sr. Hearst ni de nadie», protestó Orson, sólo para matizar su afirmación: «Por otra parte, si el Sr. Hearst y otros barones de las finanzas no hubieran vivido durante el periodo del que hablamos, *Ciudadano Kane* no se habría rodado». No se puede negar que la frase de Kane: «Tú pones los poemas en prosa; yo pongo la guerra» es una copia directa de «Tú pones la imagen y yo pongo la guerra", un comentario supuestamente pronunciado por el infame magnate. Añádase el hecho de que Hearst trató de conseguir a su amante, Marion Davies, papeles más importantes en el cine, haciéndose eco de los intentos de Kane de convertir a su amante, Susan Alexander (Dorothy Comingore), en una estrella de la ópera, y que el amigo de Davies, el guionista Herman J. Mankiewicz, era un invitado frecuente en San Simeón, y la coincidencia es imposible de negar.

La trama gira en torno a los esfuerzos de un reportero por encontrar el significado de la última palabra de Kane: Rosebud. Todo el mundo sabe que Rosebud simboliza la infancia perdida, que se desliza por las laderas del recuerdo como un trineo, pero existen infinitas teorías sobre a qué se refiere en el mundo real. La más salaz es la afirmación de Gore Vidal de que Rosebud era el apodo de Hearst para el clítoris de Davies. En cualquier caso, esta palabra es el corazón del personaje y el motor que impulsa todo lo que hace. Kane sigue fascinando por la misma razón de que es, por muchos Rosebuds que se descubran, un misterio, como lo era Hearst. El genio de Welles fue capturar esa enigmática figura y preservarla para la posteridad.

Con su estilo llamativo y espectacular, manifiestamente teatral, Orson iluminó los mil matices de su personaje con una maestría sin límites. Los espectadores sienten el impacto de su presencia, perciben la talla de un ser inabarcable –física y artísticamente–, desmesurado y maravilloso que se deleita en la retórica verbal y visual.

HUMPHREY BOGART ES SAM SPADE

El halcón maltés (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941)

Dashiell Hammett afirmaba que no se basó en ninguna persona real para esbozar a Sam Spade. «Era una figura idealizada en el sentido que representaba aquello que la mayoría de detectives privados con los que había trabajado hubieran querido ser». John Huston trasladó fielmente a este personaje a la pantalla. El héroe –o, en términos más modernos, el antihéroe–, es un frío manipulador, egoísta, cínico; un jugador ambicioso, atraído por el mal, capaz de mantener una aventura con la esposa de su socio y con la misma frialdad abandonarla cuando su socio es asesinado. Moralmente ambiguo, es capaz de decirle a la mujer que mató a su socio, de la que puede que esté enamorado: «Si eres buena chica, saldrás dentro de veinte años. Te estaré esperando. Si te ahorcan, siempre te recordaré». Es un complejo retrato de un detective especial, un personaje con el que el director se sentía muy a gusto.

El halcón maltés tuvo una influencia directa, aunque algo tardía, en muchas de las películas que se produjeron los siguientes años. *La llave de cristal*, *Historia de un detective*, *Perdición* y otras fueron éxitos de taquilla. También contribuyó a solidificar algunos rasgos emergentes del personaje de Humphrey Bogart, que en cierta manera ya se habían apuntado en *Calle sin salida* y *El último refugio*. En el filme de Huston, Bogie representaba al clásico tipo solitario, curtido, desilusionado, con un punto sádico, diezmando emocionalmente a las mujeres y muy fiel a su sentido de la ética y a su integridad profesional. Lo único que faltaba para completar su mística era un componente romántico. La pretendiente de Spade, brillantemente interpretada por Mary Astor, era fuerte e impresionante, y representaba el engaño y la traición femenina, pero la relación entre ellos, aunque misteriosa y poco convencional, no proyectaba el aura romántica necesaria para despertar la imaginación del público.

A uno no se le ocurre pensar que el venerado John Huston pudiera tener una cosa tan inmadura como una primera película, pero todo el mundo tiene que empezar por algún sitio. Esta icónica película *noir* ofrece un reparto perfecto, sabrosas caracterizaciones y la adopción de la máxima "prioridad al guion", todo lo cual corona los muchos logros de la descomunal carrera de Huston, por no hablar de la (casi) primera aparición de Humphrey Bogart como héroe de Hollywood. Sam Spade fue el primer perdedor del largo catálogo de perdedores hustonianos. Pero su derrota en los lances de este filme es material –la chica y la estatuilla preciada–, pues la dignidad moral queda a flote, con la disponibilidad de mirar por encima del hombro un universo ruín, gris y desquiciado.

GARY COOPER ES ALVIN C. YORK

El sargento York (*Sergeant York*, Howard Hawks, 1941)

El sargento York, éxito monumental y obra maestra del cine de propaganda bélica, le valió a Gary Cooper su primer Oscar. El repertorio del actor ya contaba con personajes históricos como Marco Polo y Wild Bill Hickok, pero esta era la primera vez que se metía en la piel de una figura contemporánea. Aunque los guionistas se permitieron cierta licencia dramática en la narración de los hechos más importantes de su vida y exageraron el contraste entre su educación religiosa y su alocada juventud, no pudieron desviarse demasiado de la realidad. En 1941 York aún estaba vivo y el filme debía contar con su aprobación.

Alvin se convirtió en un héroe en la batalla del Argonne, donde, armado tan sólo con un rifle y una pistola, y despreciando el peligro a que se enfrentaba, despejó una zona entera de ametralladoras y sin ayuda de nadie mató a 28 alemanes, hizo 132 prisioneros, inutilizó 35 ametralladoras y en el proceso puso fuera de circulación a todo un batallón. Este episodio, la mayor proeza individual de la historia militar, le convirtió en el héroe más destacado del ejército norteamericano en aquella guerra. Pero, ¿cómo consiguió York enfrentarse a una cortina de fuego y a una carga a la bayoneta sin fallar un solo blanco? Era valiente y bravucón, tenía suerte, destreza y puntería, conocía el terreno como un hombre de los bosques y se creía investido de una misión divina y de la protección de Dios.

El sargento York es un Mr. Deeds que va a la guerra. Pocos vieron que la paulatina evolución del personaje protagonista en el filme –de la fe del campesino a la llamada a las armas– supone, más bien la negación, que la afirmación, de sus ideales cristianos. Alvin se erigió en brillante ejemplo de iniciativa personal frente a una estrategia militar basada en la inmovilidad y el atrincheramiento, dominada por la muerte anónima, y en demostración de que para salvaguardar la democracia y la libertad es necesario combatir al enemigo. En 1941, el ilustre pacifista lanzó la campaña de propaganda bélica más eficaz generada nunca en los estudios de Hollywood.

Cooper trasciende las limitaciones morales y dramáticas de la película. Su imagen de hombre tímido y larguirucho recuerda a la de rudos pioneros al estilo de Daniel Boone o Andrew Jackson; su parsimonia verbal denota reflexión y sabiduría; su timidez vergonzosa oculta su coraje y su rectitud moral. Al pueblo estadounidense, que se preparaba entonces para entrar en otra guerra, le encantó el *El sargento York*. La película les demostraba que un hombre sencillo podía vencer a aquel enemigo inexpugnable al que pronto iban a tener que enfrentarse por segunda vez.

BETTE DAVIS ES REGINA GIDDENS

La loba (*The Little Foxes*, William Wyler, 1941)

De ella se decía que «cuando es buena es maravillosa, y cuando es mala, mejor». Tenía, según la definieron en cierta ocasión, «los andares de una leona enjaulada, el instinto de una loba, y la voracidad de una araña viuda negra». Su talento para la histeria y su propensión al histrionismo la convirtieron en la más desalmada, destructiva y pasional de todas las malvadas que ha ofrecido el cine. Pero ¿era mejor, en efecto, Miss Davis cuando era mala que cuando era buena? Aquí caben opiniones para todos lo gustos. Lo cierto es que sus personajes más memorables o eran absolutamente perversos (como la viperina Leslie de *La carta* o tenían, cuanto menos, un barniz de encantadora maldad (la vieja alcohólica y trastornada de *¿Qué fue de Baby Jane?*). ¿O es que era buena la inolvidable Margo Channing de *Eva al desnudo*? La guinda a su leyenda de "arpía del cine" la puso cruel Regina de *La loba.*

La sulfúrica Bette Davis estaba en la cima de su carrera cuando encarnó al personaje surgido de la pluma envenenada de Lillian Hellman. Regina es una de esas mujeres de fuerza inquebrantable que se criaban en el sur de Estados Unidos. Ambiciosa, supedita la sexualidad a la codicia, y manipula a su antojo todos los hilos de su familia, la mayoría de cuyos miembros no son menos pérfidos que ella pero carecen de su calculadora inteligencia. Con su cara convertida en una lívida máscara mientras reparte veneno helado por detrás de sus ronroneos felinos, Bette perdió toda la sensualidad de flor de invernadero que Tallulah Bankhead había aportado en la escena a sus manipulaciones (precisamente era esa cualidad la que justificaba la habilidad del personaje para manipular a los hombres en el Sur del cambio de siglo). Pero a cambio nos regaló el personaje más frío, codicioso y despiadado de su filmografía, un inmaculado retrato de ambición, traición y perversidad.

Regina es la encarnación de la perfidia. La escena cumbre del filme, en la que deja morir a su marido (Herbert Marshall), un enfermo del corazón que agoniza sin que ella le proporcione la medicina salvadora, es unos de los momentos culminantes de la carrera de Bette Davis. La imagen de Regina, sentada en el comedor, dando la espalda a su cónyuge, inmutable, mientras él intenta remontar las escaleras en sus últimos estertores, marcan la talla del mito.

William Wyler no se arredró a la hora de dar a un talento como Bette plena libertad mientras se las arreglaba para contener sus peores excesos histriónicos. El resultado es un magistral *tour de force* cinematográfico. Un espectáculo sin retorcimientos ni ambigüedades. Directo y absolutamente efectivo.

HUMPHREY BOGART ES RICK BLAINE

Casablanca (Michael Curtiz, 1942)

Decir *Casablanca* es evocar la imagen de uno de los símbolos universales del llamado séptimo arte, Humphrey Bogart, cuya celebridad es tanta que parece bordear los mismísimos límites de la leyenda. Bogie bordó en esta película su interpretación más imperecedera, aquella por la que siempre será recordado y que impondría el arquetipo bogartiano: su sombrero, su gabardina, su cigarrillo, su voz firme e insinuante y su peculiar forma de mirar a las mujeres con ojos gélidos. Con su *smoking* blanco y un discreto bisoñé compuso un personaje inolvidable, Rick, un hombre desengañado que protege su maltratado corazón con una coraza de cinismo, que luchó por una causa perdida, soñó con un mundo mejor y se desgarró el corazón con un gran amor, una herida que vuelve a sangrar cuando un pianista negro arranca a su piano las notas de "As Times Goes By".

Rick, fumador empedernido, bebedor, arrogante, es el clásico norteamericano de Hemingway que sabe moverse por un mundo corrupto. «¿Cuál es tu nacionalidad?» le pregunta el alemán Strasser, y él contesta, «Soy un borracho» Su código personal: «Mi garganta sobresale por encima de la de todos». Su perdición: «De todos los garitos en todas las ciudades del mundo, ha tenido que entrar en el mío». Ella es Ilsa Lund (Ingrid Bergman), la mujer que amó años antes en París bajo la sombra de la ocupación alemana, y cuya reaparición reabre todas las heridas y agujeros que cuidadosamente había cosido de neutralidad e indiferencia.

Casablanca hizo a Bogie; Bogie hizo a *Casablanca*. En la piel de Rick, el actor se convirtió en un nuevo y oportuno símbolo del norteamericano después de Pearl Harbor: duro pero comprensivo, escéptico pero idealista, traicionado pero dispuesto a creer de nuevo y, sobre todo, enemigo letal en potencia. Uno de los factores que hace que su interpretación siga resultando moderna después de tantos años es el hecho de que su trabajo se basa en detalles que pueden escapar a nuestra percepción en un primer visionado, pero que siempre enriquecen su trabajo.

Algunos críticos han observado que la traición de que Ilsa hace objeto a Rick al abandonarle en París no es razón suficiente para que este hombre se refugie en el aislacionismo. Si ese hubiera sido su único motivo para enterrarse en el último rincón del mundo, estos críticos tendrían razón. Pero la información que el guionista Howard Koch añadió sobre las actividades políticas de Rick («En 1935 llevó rifles a Etiopía, en 1936 luchó en España con los republicanos») hace más comprensible su conducta. O por lo menos más novelesca.

INGRID BERGMAN ES ILSA LUND

Casablanca (Michael Curtiz, 1942)

Casablanca fue la película que le abrió de par en par las puertas de la fama a Ingrid Bergman. Y hay que reconocer que, dada su turbulenta historia, su elección fue sumamente afortunada a todos los niveles. El productor Hal Wallis estaba molesto porque Michele Morgan quería cincuenta y cinco mil dólares por protagonizar la película. Wallis podía (y lo logró) conseguir que David O. Selznick le prestase a Ingrid Bergman por veinticinco mil dólares. Pero una elección que parece inevitable en 1942 sólo está clara con la perspectiva del tiempo. Tanto la actriz sueca como la francesa, ambas muy jóvenes aún, habían tenido éxito con sus primeras películas norteamericanas. *Casablanca* hubiese sido el segundo filme de Michelle en Hollywood. Ingrid había rodado después de *Intermezzo* tres películas mediocres. *Casablanca* convirtió a Bergman en una estrella. Habría hecho lo mismo por Morgan, cuya carrera en Hollywood finalizó después de tres filmes.

De la misma manera que ningún personaje como el de Rick ha esculpido la leyenda de Bogart, lo mismo podría decirse de Ilsa con respecto a Bergman. De la mano de Michael Curtiz, la bella actriz sueca dio vida a una heroína poco convencional. En aquella época, las protagonistas de los melodramas cinematográficos luchaban por su hogar y defendían su matrimonio, pero Ilsa, que confundía los latidos de su corazón con cañonazos, no dudaba en romper las reglas establecidas, anteponiendo el amor al deber y abandonando a su héroe de guerra para recuperar la felicidad. Aunque lo cierto es que, en sus primeros planos, la cara de Ingrid refleja emociones confundidas. Y bueno, si que debía estar confusa, teniendo en cuenta que ningún miembro del rodaje supo hasta el último día quién tomaría el avión. La actriz interpretó toda la película sin saber como terminaría, y este imponderable provoca el efecto soterrado de que todas sus escenas sean más emotivamente convincentes; ella no podría inclinarse en la dirección en que el viento soplara, porque simplemente no sabía cuál era. Su interpretación llevó a sus futuros directores a descubrir lo que podían hacer con una mujer que parecía demasiado íntegra para no ocultar algún defecto.

Casablanca convirtió a Bergman en una estrella de primera magnitud y constituyó su último peldaño antes del Oscar. Su forma de amar con la mirada, mil veces imitada y nunca superada, su porte elegante y su belleza transparente deslumbró a los espectadores en los años cuarenta, a sus hijos en los sesenta y a sus nietos en los ochenta. Tal vez Ingrid realizó mejores interpretaciones a lo largo de su carrera, pero lo cierto es que, a día de hoy, el público sigue respondiendo a su llamada.

KATHARINE HEPBURN ES TESS HARDING

La mujer del año (*Woman of the Year*, George Stevens, 1942)

En 1941, Katharine Hepburn tenía treinta y cuatro años y estaba embarcada en la recuperación profesional de la que, con su determinación característica, había convertido en instrumento a *Historias de Filadelfia*. El resonante éxito de la película permitió a la actriz dejar atrás el sambenito de "veneno para la taquilla" que la había perseguido hasta fines de los años treinta. Desde su nueva posición de influencia, Hepburn convenció al tándem de guionistas Michael Kanin y Ring Lardner Jr. para que adaptaran el guion que estaban escribiendo para ella, sobre una columnista con las ideas muy claras que se enamora del redactor de deportes de su periódico, al gusto de Spencer Tracy, un actor a quien ella admiraba y con quien deseaba trabajar. No se conocían todavía, pero ella estaba convencida de que su aura de rectitud y formalidad sería el contrapunto perfecto para la personalidad de su animosa, protofeminista heroína. Cuánta razón tenía. Bajo la dirección de George Stevens, *La mujer del año* se convirtió en una de las mejores comedias románticas de todos los tiempos. La película se ajustaba escrupulosamente al principio, establecido en las comedias *screwball* de la década anterior (en las que Kate había demostrado su vis cómica, ante la inexplicable indiferencia del público), de que la batalla de los sexos es infinitamente más interesante cuando los adversarios están en pie de igualdad. Los diálogos son chispeantes, ingeniosos, inteligentes, y la tensión sexual –siempre en estado latente, como exigía el Código de Producción– es palpable.

La mujer del año resultó ser uno de los filmes más lucrativos de la temporada. La revista "Time" escribió: «Hepburn y Tracy se lo pasan en grande. Actúan directamente el uno para el otro, por turnos». El "Baltimore Sun" también reconoció el éxito de la pareja: «La testarudez de él, masculina y calmada, y su prosaico modo de ver la vida contrastan llamativamente con la chispa y la brillantez de ella. Hacen un estupendo equipo en el que cada uno complementa al otro». Trabajando juntos, Tracy y Hepburn eran maestros del ritmo y de la réplica equilibrada. Esta cualidad emanaba de su talento, por supuesto, pero también del profundo cariño que sentían el uno por el otro. De hecho la relación que se desarrolló en pantalla fue un reflejo exacto de lo que sucedió en la vida real. Spencer, el hombre sencillo y campechano, se enamoró de su sofisticada *parternaire*. Según el productor Joseph Mankiewicz, la atracción entre ambos «está en la película, a la vista de todos». Por eso sigue resultando tan estimulante hoy en día *La mujer del año*, porque nos convierte en testigos del nacimiento de una de las historias de amor más célebres de la historia de Hollywood.

JOSEPH COTTEN ES CHARLIE OAKLEY

La sombra de una duda (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943)

Es casi imposible hacer una lista de las grandes películas de todos los tiempos sin incluir varias en las que aparezca Joseph Cotten. Guapo sin ser bello, dotado sin ser llamativo e inteligente sin ser aburrido, era Spencer Tracy sin ser aclamado. Cotten nunca fue nominado al Oscar, ni siquiera por su papel de Charlie Oakley, el asesino en serie de elegantes modales de *La sombra de una duda*. Su interpretación, plácidamente aterradora, está a la altura de los otros dos sociópatas clásicos de Alfred Hitchcock: Bruno en *Extraños en un tren* y Norman Bates en *Psicosis*. Ese fue el mejor Cotten: ambiguo, mezquino y seductor.

Muchos son los motivos que hacen de *La sombra de la duda* un filme memorable. Uno es la satisfactoria entente entre el cineasta y Thornton Wilder, cuyo fruto es un guion modélico, medidísimo. Otro, la meticulosa estampa de la vida cotidiana de un pueblecito californiano, la idílica Santa Rosa. Sus habitantes son encantadores, pero están anestesiados por un estilo de vida embrutecedor que finalmente les lleva a enterrar con honores de héroe local a un criminal despreciable. Y otro es el penetrante análisis de ese personaje, un asesino sutil que pese a su superioridad intelectual no encuentra escape a sus oscuras pasiones. El Tío Charlie hace de la maldad un espacio de cálida humanidad, es un malvado que pide comprensión. Se mueve al filo de la ambigüedad, entre la simpatía y el rechazo, en especial en lo referente a sus compleja relación con su sobrina (Teresa Wright). Una tensión que alimenta el escalofriante juego de vigilancia mutua que se opera entre ambos, convertido en médula de la intriga. El tío Charlie parece disfrutar corrompiendo a su sobrina, toda dulzura e inocencia. Es como el lobo feroz de los cuentos populares. Ella no puede evitar sentirse atraída por él. Es gentil e ingenioso, e incluso su malevolencia la intriga. Nunca como aquí han estado tan desdibujadas las fronteras entre amor y odio.

El momento más espeluznante del sigiloso Cotten es cuando pronuncia con mesura una diatriba contra las viudas inútiles que malgastan el dinero. Fotografiando el lado derecho de su rostro mientras escupe su veneno, Hitchcock se aproxima lentamente, tan cerca como resulta posible, mientras el actor continúa, sin pestañear. Cuando Charlie responde a la interrupción de su sobrina, gira la cabeza, mirando directamente a la cámara (a nosotros), y su mirada perdida es escalofriante. El astuto Hitchcock hizo más terrorífico el terror convirtiendo a su mañoso maniaco homicida en intruso de una apacible y simpática familia de bucólica clase media, fríamente ayudado por la alarmante quietud de Cotten como objeto de amenaza.

GENE TIERNEY ES LAURA HUNT

Laura (Otto Preminger, 1944)

En la memoria mítica del cine, *Laura* ocupa un lugar privilegiado, un espacio reservado para los ecos del imaginario colectivo. Pero, en realidad, ¿qué es *Laura*? Es, ante todo, una de las películas más reverenciadas del cine negro. Su celebridad es tanta que parece bordear los mismísimos límites de la leyenda. *Laura* es algo más que un título admirable y admirado. Es en segundo término, más que una intriga criminal, una historia de amor sublimado que se mueve, ante todo, en los sutiles límites que separan la realidad del sueño: la convocatoria de un hombre enamorado a los fantasmas del pasado y de la mujer que ama. Y es, en tercer lugar, una obra de rara, de absorbente belleza, de incomparable perfección formal y sombría fuerza, barrida por vientos de lirismo, y que lleva en su interior uno de los dibujos de mujer más vidriosos y perturbadores que dio este género. El célebre personaje es ya indisociable de la actriz que lo alumbró, Gene Tierney, uno de los seres más subyugantes, vulnerables y bellos que nos haya legado el cine.

Jennifer Jones y Hedy Lamarr aspiraron al papel de Laura Hunt. La influencia de Otto Preminger, por lo visto, inclinó la balanza hacia Tierney. El hecho de que la heroína brille por su ausencia durante gran parte del metraje plantea un problema que el director soluciona por medios visuales y auditivos. Varias escenas están presididas por su retrato, que cuelga encima de la chimenea de su casa, y se oye repetidas veces la pieza musical favorita del personaje (el "tema de Laura"): al principio del filme, en el tocadiscos de la heroína, en un restaurante, etc. El aire clásico y la capacidad inquietante del retrato y de la música no sólo explican la creciente obsesión del policía con la mujer cuya muerte está investigando, también ayuda a mantener presente al personaje en la conciencia del espectador. Tierney encontró en *Laura* el vehículo que necesitaba para ser algo más que una bellísima mujer y una aceptable intérprete. De la mano de Preminger, y escudada en sus deslumbrantes rasgos orientales y sensualidad a flor de piel, Tierney rozó la perfección emergiendo de las brumas del ensueño, aportando a la intriga el clima de fascinación que la ha hecho legendaria, un clima del que el operador Joseph La Shelle extrajo imágenes de extraordinario poder de sugestión. La inolvidable actriz bordó un asombroso personaje, acosado por una continua invitación a la ensoñación, capaz de ofrecer una fuerte carga simbólica a una carnalidad de auténtico disparo erótico. La casi irreal belleza de la protagonista es aquí un componente esencial del sabor a realidad soñada, en forma de pesadilla, en que la tremenda historia, como sobre una cuerda floja, se mueve.

BARBARA STANWYCK ES PHYLLIS

Perdición (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944)

Perdición fue la película que descubrió el talento de Billy Wilder y el corrosivo humor que teñía la lente con que veía a la Humanidad. Ya era conocido como guionista desde hacía tiempo, pero como director sólo había rodado *El mayor y la menor* y *Cinco tumbas al Cairo*, con las que no había preparado a la industria para un drama tan pesimista y deprimente como *Perdición*. Wilder y Raymond Chandler, el célebre escritor de novelas policiacas, alargaron la historia que James M. Cain había escrito para una revista. Wilder situó la acción en Los Ángeles. Utilizó muchos escenarios de la ciudad y se cuidó mucho de no teñirlos de *glamour*. Ni los personajes ni el ambiente en que se mueven tienen nada que provoque las simpatías del espectador, y sin embargo esta película tiene algo que nos fascina, igual que nos fascina el espectáculo de una pareja de reptiles destrozándose mutuamente.

Lo primero que vemos es un coche girando de un lado para otro por las calles en sombras. Walter Neff (Fred MacMurray) sale del vehículo tambaleándose y entra en su empresa. Está herido de bala. Se sienta a su mesa y graba una historia a la atención de un colega suyo, el investigador Barton Keyes (Edward G. Robinson). Es esta grabación, Neff confiesa que él y Phyllis Dietrichson idearon un plan para matar al marido de ella (Tom Powers) y defraudar así a la compañía de seguros con la que la víctima tenía contratada una sustanciosa póliza. Llevaron el cadáver a la vía del tren y montaron la escena para que pareciera un accidente. Podía haberles salido bien, pero Neff comprende que Phyllis es una mujer sanguinaria y que le ha engañado.

El toque Wilder imprime estilo a *Perdición*: austeridad y tratamiento sin concesiones de una historia oscura y poco agradable. Su característica fundamental es el suspense puro y duro. Pero la que deja su huella indeleble es Barbara Stanwyck, una actriz que se había dado a conocer con personajes de chica impertinente en comedias sofisticadas, pero que ahora interpreta a una alimaña capaz de fingir pasión romántica con perfección milimétrica para llevar a la ruina a una víctima que desconoce su inexistente faceta bondadosa. Con una peluca muy rubia, vestida casi siempre de blanco, parece una aparición, bella, fría, despiadada, atrayendo a los hombres mientras sonríe con maldad velada. Con el papel de la insolente y autárquica Phyllis Dietrichson realizó Stanwyck uno de los mejores estudios de maldad absoluta jamás elaborados sobre una pantalla de cine y conoció la cumbre de su carrera artística. El Oscar que debió ser suyo por este papel, sin embargo, fue a manos de Ingrid Bergman. Era el tercer de cuatro desprecios de la Academia de Hollywood.

LANA TURNER ES CORA SMITH

El cartero siempre llama dos veces (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946)

El legado cinematográfico de Lana Turner, considerado en su totalidad, no es de esos que han enriquecido el patrimonio del cine, pero sí representa un concepto del entretenimiento llevado a su excelencia, donde romance, belleza, aventura y virtuosidad de diálogos se aliaban para ofrecer al espectador un producto manufacturado. Frívolo, quizá, pero moldeado con precisión de relojero. Pensamos en la melodramática *Imitación a la vida,* en el brillantísimo homenaje a la época grande de los estudios que fue *Cautivos del mal,* y, sobre todo, en el sutil esquinazo a la censura de la época que es *El cartero siempre llama dos veces.* Encuadrando el lápiz de labios que cae al suelo, para subir luego a lo largo de las piernas desnudas, el pantalón corto, el jersey de la mujer fatal, Tay Garnett nos ofreció una lección magistral de cine y la ilustración del magnetismo de una estrella.

Lo que convertía a Lana en una mujer tan fascinante era que combinaba su estilizado *glamour* con un cierto toque de ordinariez. Esa capacidad para sugerir sencillez e incluso vulgaridad aportaba un especial dramatismo a su papel de Cora Smith, la esposa hastiada que se convierte en asesina en la claustrofóbica adaptación de la celebérrima novela negra de James M. Cain, que el propio autor alabó enviando a la actriz un ejemplar del libro con la siguiente dedicatoria: «A mi querida Lana, agradeciéndole su interpretación, que supera a todo cuanto yo había imaginado».

En su personaje más celebrado, Turner provocó un bochorno calcinante. Aquello era sexo que abrasaba. Con sus curvas endiabladas, su cabello rubio platino y el mohín sensual de sus labios, la actriz era la perfecta encarnación de la perversidad y la quintaesencia del objeto sexual: la mujer a la que hay que conseguir a cualquier precio. Como dijo el crítico David Thomson, *El cartero siempre llama dos veces* «demostró que Turner podía atraer a las esposas frustradas y desnortadas de la Norteamérica profunda. Imaginen a una chica como Lana viendo una película como esa». Para encarnar a Cora Smith, Lana sacó garras de *femme fatale* carroñera y degolló a John Garfield. Su refinadísima composición expresionista le valió para abordar un trabajo de composición para el que no parecía estar dotada, pero que ella sacó a flote y con el que convenció e incluso asombró. Y lo mismo que a finales de los años treinta iniciara la moda de los suéters, con esta película fue la pionera e introductora del *short* y el bolero (o chaquetilla corta). Como anunció la revista "Life", el vestuario rigurosamente blanco de Lana Turner «llegaría a ser histórico», y en lo sucesivo dicho color estaría íntimamente asociado con la imagen de la estrella.

RITA HAYWORTH ES GILDA

Gilda (Charles Vidor, 1946)

La publicidad de la película que la hizo universal y definitivamente famosa rezaba: «Nunca hubo una mujer como Gilda». Y, en efecto, nunca nadie ha prendido en la imaginación del público como lo hizo Rita Hayworth, cuya primera aparición en este filme es un clásico en el género de las presentaciones estelares. Pocas heroínas cinematográficas tuvieron el impacto de aquella vampiresa exuberante que se despoja lentamente de un par de guantes largos, a los sones de aquel "Amado mío" inolvidable. Pocas veces, como en el caso de Rita, ha sido tan patente el proceso de creación industrial de una imagen. Y pocas veces, también, la dueña de esa imagen ha estado tan en desacuerdo con la operación. Hoy sabemos que Margarita Cansino, fruto de la imaginación de Hollywood, hubiera preferido en todo momento menos admiración y más afecto. Sin embargo, se convirtió en estrella, en hembra mítica. Para sufrir en su mejilla izquierda la bofetada más célebre de la historia del cine hasta la fecha.

Su nombre está unido íntimamente a una película, *Gilda*, una ambigua, tenebrosa y pasional historia de amor llena de alusiones sexuales. Todos recuerdan el insinuado *strip-tease* del guante, mientras, danzando como una serpiente, canta "Put the Blame on Mame, Boys", seguramente la escena musical más famosa que ha dado el cine hollywoodiense. ¡¡Aquel contoneo!! Y la melena flamante cuando interpreta con la voz de Anita Ellis,"Amado mío", con un traje de Jean Louis que le permitía lucir el ombligo al aire, sin necesidad de ser una odalisca. Emergió entonces la más lujosa encarnación de la feminidad y bajo esta imagen conoció Rita la fama y la riqueza, pero no la felicidad. «Todos los hombres que he conocido se han enamorado de Gilda y se han despertado conmigo», se dice que comentó amargamente a un amigo. Parece muy arriesgado identificar a esta depredadora y desafiante *femme fatale* con su dolorida creadora Rita Hayworth, pero no lo es tanto en una visión actual de la película, que nos permite contemplarla al trasluz de lo que el personaje dice de sí mismo y, por carambola, de la actriz: «Soy una mujer fatal porque mi destino es fatal».

Buenos Aires en penumbra, versión Columbia, es puro cine negro años cuarenta, y el conjunto es sintomático de la capacidad de Hollywood para convertir la paja en oro. Como *Casablanca*, *Gilda* fue uno de esos éxitos imprevisibles que el tiempo ha elevado a la categoría de mito, rebasando los límites estrictamente cinematográficos, hasta convertirse en auténtico fenómeno sociológico. Y la leyenda permanece intacta porque el esfuerzo de creación se alimentó de una sensibilidad desnuda, en carne viva. Pasados tantos años, sigue siendo cierto que nunca hubo una mujer como Rita.

JENNIFER JONES ES PERLA CHÁVEZ

Duelo al sol (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946)

Si hubiera que elegir una película por la que siempre recordaremos a Jennifer Jones, la elección no tendría vuelta de hoja: *Duelo al sol*. Con su melena al viento, la piel color aceituna, una blusa roja que dibujaba un cuerpo tentador y una mirada que incendiaba la pantalla, la mestiza Perla Chávez llevó a la perdición a sus dos galanes –el pérfido pero irresistible Gregory Peck y el galante Joseph Cotten– y enamoró a toda una generación de espectadores. Y lo cierto es que, de no ser por este filme, lo más probable es que Miss Jones nunca hubiera abandonado el rol de chica modosita al que parecía destinada tras sus primeras interpretaciones como protagonista, *La canción de Bernadette* y *Desde que te fuiste*, dos melodramas que a punto estuvieron de convertirla en la novia de América. Pero en su destino se cruzó David O. Selznick, el artífice de *Lo que el viento se llevó*, y la piadosa Bernadette se convirtió de la noche a la mañana en la seductora y voluptuosa Perla, símbolo de la tentación y del pecado, una heroína que levantó ampollas en la frágil moral norteamericana de la época.

Pocas veces estuvo Jennifer Jones tan radiante y atractiva. La película es todo un homenaje a su *sex-appeal*, a su encanto personal, a su maravillosa fotogenia. Y ella, agradecida, respondió al regalo bordando un papel de los que hacen época. Después vinieron más películas, y el legendario productor continuó moldeando su carrera hasta convertirla en una de las estrellas más rutilantes, que no populares, de Hollywood, pero ya nunca volvió a estar tan bella y sensual como en *Duelo al sol*. Para los aficionados al cine, Jones será siempre la tempestuosa Perla, por mucho que David O. Selznick se empeñará en convertirla en una de las grandes damas del celuloide.

Si algún *western* merece el título de "ópera con caballos" es este: una inmensa extravagancia sobre dos hermanos que rivalizan por una apasionada mestiza mientras su padre da vueltas a su tambaleante imperio. "La película de los mil momentos memorables", como pregonaba una frase publicitaria, no superó a *Lo que el viento se llevó*, como esperaba su productor, pero fue un exitazo de los que hacen época. Con un argumento que sólo podía salir de Hollywood, con sus excesos, sus colores antinaturalistas y violentos –esos maravillosos tonos rojizos del cielo–, su música delirante, *Duelo al sol* es un hermoso *western* de ribetes trágicos, marcado por un desbordante romanticismo que late en las entrañas de cada fotograma, un conmovedor canto al amor más allá de la muerte. El clímax, en el que Peck y Jones consuman su tempestuosa pasión tiroteándose orgásmicamente el uno al otro tiene una absurda magnificencia que desafía cualquier crítica.

CARY GRANT ES DEVLIN

Encadenados (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946)

En sus películas de los años cuarenta, Alfred Hitchcock parece sufrir el síndrome de Heathcliff. Ya sea Laurence Olivier (que puede o no haber asesinado a su primera esposa en *Rebeca*), Joseph Cotten (un psicópata en *La sombra de una duda*), Gregory Peck (un psiquiatra amnésico que no recuerda si es un asesino en *Recuerda*) o Cary Grant (un *playboy* con un lado potencialmente siniestro en *Sospecha*), casi todos sus protagonistas de la época son figuras oscuras y volubles. El propio Grant difumina los límites entre héroe y villano en *Encadenados*, interpretando a un hombre que lleva un buen traje como si fuera una armadura.

La compleja trama del filme, en la que se interfieren varias y graves líneas argumentales –una casi convencional tramoya de espías, un profundo y durísimo apólogo moral sobre la inocencia y la culpa, una desalmada historia de amor y otra más desalmada historia de desamor– se sostiene sobre la base de la mentira y el desengaño. Alicia (Ingrid Bergman) ama con locura y desesperación a Devlin, pero este se ve obligado a anteponer el deber a sus sentimientos personales. Sebastian (Claude Rains), el villano más conmovedor y vulnerable de la filmografía hitchcockiana, también está perdidamente enamorado –de Alicia–, pero sus sentimientos tampoco son correspondidos. Y Devlin, el tercero en discordia, un hombre frío y enigmático, cuyos procedimientos –utiliza el amor de Alicia para echarla en brazos de otro hombre– poco tienen que ver con el *fair-play* que se espera del encantador Cary Grant. Hitchcock define magistralmente al personaje en la primera secuencia de la película: la cámara nos presenta a Devlin de espaldas y le mantiene en esta posición durante unos instantes para conferirle un aire amenazador y sombrío. Sólo al final de la cinta, cuando decide rescatar a su amada de la boca del lobo, adquiere su verdadera dimensión de héroe de la trama. Este famoso *happy end* está montado sobre un atroz y frío crimen, que hace de estas dos supuestas víctimas dos retorcidos verdugos.

Pocas veces Cary Grant ha estado tan mezquino y esquivo. Durante nueve décimas partes de la película, Devlin se comporta de forma abominable con Alicia. Se burla sádicamente de su padre nazi y se mofa de su bebida y su promiscuidad, de su "notoriedad". Luego, aparentemente porque quiere que descubra secretos nazis, la obliga a acostarse con otro hombre y a casarse con él. La incomprensión de Devlin es el meollo de una historia en la que todas las piezas encajan con precisión perfecta, como sucede cuando dos personas descienden una escalera hacia la libertad al tiempo que una tercera asciende una escalinata hacia su perdición.

INGRID BERGMAN ES ALICIA

Encadenados (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946)

Encadenados es, junto a *Casablanca*, la película que procuró a Ingrid Bergman la inmortalidad cinematográfica. Interpretó a una mujer cuya notoria reputación motiva a agentes de Estados Unidos a reclutarla para espiar a unos criminales nazis que atesoran uranio en botellas de vino en el Río de Janeiro de la posguerra. Alicia Huberman es una mujer interesante, compleja y llena de defectos. Es rápida con los hombres, la bebida y la conducción, y está cansada del mundo. Su promiscuidad esconde un drama: intenta escapar de la decepción que siente por su padre, un nazi condenado por crímenes de guerra. La elección de Ingrid para el papel protagonista fue acertadísima; de todas las actrices de la época, ella representaba como ninguna otra esa combinación de nobleza y carnalidad.

Hitchcock, que miraba a Bergman como Valmont miraría a la virtuosa Madame de Tourvel, se detiene en su rostro cada vez que tiene ocasión. El modo en que el director filmó a su actriz delata la ternura que sentía por ella. Aunque en su vida personal se encontraba en una situación afectiva complicada, Ingrid resplandece en sus primeras secuencias junto a Cary Grant, especialmente en la legendaria escena del beso, o más exactamente, de los besos, pues se trata de una serie de caricias continuamente interrumpidas por un diálogo que roza la ruptura de tono. Bergman resuelve la dificilísima escena en estado de gracia.

En términos de argumento y personajes, esta película no es mucho más que unas cuantas variaciones sutiles sobre temas ya trillados. Hitchcock no se avergonzó lo más mínimo de tomar prestados motivos e ideas de su obra anterior. Como joven esposa en una enorme casa gótica, Ingrid se somete a la misma prueba de matriarcado que Joan Fontaine en *Rebeca*: La madre de Sebastian (Leopoldine Konstantin) se comporta como si fuera la hermana mayor y aún más desagradable que la Sra. Danvers. Ni siquiera el famoso plano en el que la cámara desciende en picado desde lo alto, posándose finalmente en la llave escondida en la mano de Alicia, es nuevo: el maestro ya había hecho algo parecido en *Inocencia y juventud*, allá por 1937.

Hitchcock contrasta de forma creciente el valor y la abnegación de Alicia con la pasividad de Devlin. Nunca dudamos que ella sea una heroína, pero entendemos por qué el personaje de Grant hace lo que hace. Alicia parece dipsomaníaca y, además, duerme con el enemigo. Aunque lo hace porque ama a Devlin. Ella es a la vez víctima y compañera. Como la mayoría de las heroínas del maestro, Alicia debe ser ritualmente humillada antes de caer en los brazos de su apuesto pretendiente.

HENRY FONDA ES WYATT EARP

Pasión de los fuertes (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946)

Como muchos directores de Hollywood, las reivindicaciones de John Ford para sus películas son muy modestas. Para él la clave sobre *Pasión de los fuertes*, una de las películas más hermosas de la historia del cine, es su autenticidad: «Conocí a Wyatt Earp... y me habló sobre el duelo en OK Corral. Así que reflejamos exactamente lo que había ocurrido. No se limitaron a recorrer la calle y liarse a tiros: se trató de una hábil maniobra militar». Para los espectadores, sin embargo, la grandeza de la película no está en la fidelidad del tiroteo final, sino en la orquestada serie de incidentes –el alcohólico actor shakespeariano, la visita de Earp al barbero, el baile en la iglesia sin terminar– que dan significado al tiroteo. El comentario de Peter Wollen sobre la significancia de la visita de Earp al barbero y sus consecuencias deja claro la complejidad de las ideas contenidas en estos incidentes: «Este momento marca el punto de inflexión de la transición de Earp de *cowboy* errante, salvaje nómada, ansioso de venganza, a hombre casado, asentado, civilizado, el hombre que administra la ley».

La necesidad de establecerse, tan común entre los veteranos que regresaban de la guerra, es la clave del personaje. Como Ford al regresar del desembarco de Normandía, Earp celebra su vuelta a la "civilización" afeitándose su barba de nómada. Al llevar a cabo con eficacia "un simple trabajo", este hombre prudente y capaz de controlarse a sí mismo no pretende sino sentarse en su silla y ver pasar el mundo ante él desde el porche del hotel del siniestro pueblo del Oeste. Pero antes tiene que acabar con la furia que hierve a su alrededor y en su interior. Ver a Fonda manejar esa escena en que la virilidad del Oeste es incompatible con el menor afeite, es una delicia.

Wyatt Earp (el de la película, no el de la vida real; de eso habría mucho que decir) era un personaje ideal para el soberbio y siempre ejemplar Henry Fonda. Actor genial en estado de gracia, transmisor aquí de tantas sensaciones inolvidables, Fonda da la medida, el porte orgulloso y el matiz vulnerable que requiere su personaje (nadie ha saltado una valla con tan tranquila elegancia, ni antes ni después). «Es la clase de agente de la ley que incluso un hombre que odiaba a la policía, como Ford, podía admirar», escribieron Joseph McBride y Michael Wilmington. «Interesante y desenvuelto, motivado por los lazos familiares y por su sentido de la justicia, un hombre que influye en los demás con su ejemplo, más que a través de la fuerza». Como Tom Joad, Abe Lincoln y Mister Roberts, el Wyatt Earp de *Pasión de los fuertes* se adecua a la perfección a la imagen cinematográfica de Henry Fonda: valiente, moral, virtuoso, noble, sencillo, tranquilo y señorial.

JAMES STEWART ES GEORGE BAILEY

¡Qué bello es vivir! (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946)

Cegados por su reputación de *¡Qué bello es vivir!* como película navideña por excelencia (ganada gracias a las repeticiones en televisión, ya que fue un fracaso cuando se estrenó), los cinéfilos *snobs* a menudo descartan a George Bailey como una especie de hombre común de cartón recortado, un simple chico bueno que sufre una terrible crisis existencial al asomarse al abismo de la bancarrota económica. No saben de lo que hablan. No sólo es *¡Qué bello es vivir!* mucho más oscura e inteligente que una idílica y emotiva fantasía (el FBI pensó que era tan peligrosamente antiamericana que la tachó de comunista), sino que George es también una creación extraordinariamente compleja. Es un soñador que ha tenido que renunciar a sus sueños de grandeza, un hombre que más que encarnar la Norteamérica pueblerina se siente irremediablemente atrapado en ella. Bailey no quiere pasarse la vida haciendo felices a la gente humilde de Bedford Falls a través de su empresa de empréstitos; lo hace simplemente porque es lo que hay que hacer, y porque si él no lo hace nadie lo hará. Cuando el malvado de la película, el malhumorado Mr. Potter (un serpenteante Lionel Barrymore), intenta tentar a Bailey para que se pase al lado oscuro, afirma que en el fondo el devoto y sacrificado padre de familia odia a la gente de Bedford Falls tanto como él. A veces hay que preguntarse si el viejo Potter tiene razón.

Si una nota predomina en la interpretación de James Stewart, esa nota es la intensidad, tanto física como emocional. Bailey se pasa la película corriendo, gritando, caminando agitadamente, chillando, derrochando energías de todas clases. Todas las escenas íntimas, aparentemente más relajadas, tienen lugar entre un concurso de esfuerzos por obtener su atención. En este contexto, el papel representaba un reto más agotador que cualquier personaje anterior, y no sólo por el hecho de que el guion requiriera su presencia en casi todos los planos del filme, sino por su presencia en calidad de hombre encadenado a todo lo que ocurre a su alrededor. Bailey es un compendio de Mr. Deeds, Juan Nadie y Mr. Smith, y sólo Stewart podía dotar al personaje de ese aire de inseguridad suicida que menoscaba su esencial decencia. El actor era un legítimo héroe de guerra; y lo que vio en la contienda se refleja en la cara de George cuando está en el puente de Bedford Falls. Era un actor atormentado por las dudas sobre el futuro de su carrera. Irónicamente, los ecos de esa incertidumbre permitieron que Bailey cobrara vida y perdurara para las generaciones futuras. Decir que Stewart está maravilloso, no es decir nada nuevo. En sus manos descansa todo el peso de la película y él responde con un trabajo que es, sencillamente, perfecto.

RICHARD WIDMARK ES TOMMY UDO

El beso de la muerte (*Kiss of Death*, Henry Hathaway, 1947)

Fue malvado y luego heroico. En ambas categorías dejó oír su fría voz metálica. En ambas encarnó al hombre solitario, decidido e inconmovible. En ambas demostró oficio y competencia. Y sin embargo, pocos cinéfilos que hayan oído la escalofriante risita ahogada del psicópata Tommy Udo en *El beso de la muerte* podrán dejar de maldecir la hora en que Richard Widmark decidió cruzar el puente hacia la bondad cinematográfica. Su debut cinematográfico le llegó a una edad, treinta y dos años, en que las carreras de la mayoría de los actores ya están largamente consolidadas. El director Henry Hathaway, que estaba buscando una presencia novedosa y especial para el papel del asesino desequilibrado de *El beso de la muerte*, se encontró con él a la salida de unas grabaciones radiofónicas, y nada más verle creyó haber encontrado su tipo. Aunque el protagonista era Victor Mature, Widmark fue el mayor beneficiario del éxito del filme. El inolvidable Tommy Udo, precedente de un tipo de villano urbano que se convirtió en uno de los más preciosos legados del cine hollywoodiense de la inmediata posguerra, fue para el público de la época el *summum* de la maldad cinematográfica. Se le puede considerar una variación del personaje típico de otro consumado especialista en malvados, Dan Duryea, pero Richard supo perfeccionarlo y hacerlo suyo suministrándole originales y efectivos ingredientes personales, como la brutalidad y el sadismo más desatados, así como una neurosis galopante acuciada por un agudo complejo de inferioridad. Para asegurarse de que el público recordara su presencia, el actor incorporó a su personaje una vistosa seña de identidad: Tommy esboza una sonrisa glacial y emite una risa escalofriante cada vez que se dispone a ejecutar alguna acción especialmente despiadada. En la memoria cinéfila la secuencia en la que, en el colmo de la maldad, ata a una anciana a su silla de ruedas para más tarde arrojarla por unas escaleras.

Su psicópata risueño le valió muchos elogios, el Globo de Oro y la que sería la única candidatura al Oscar de su carrera. Y sin embargo, el papel del gángster incendiario fue causa de cierta frustración. Widmark no tenía interés en pasarse toda su carrera explorando las múltiples posibilidades de la personalidad de Udo, como pretendían los productores cinematográficos, así que no tardó en ampliar sus repertorio hasta convertirse en una de las pocas estrellas capaces de mostrar su lado luminoso y su lado oscuro en el mismo papel: un aura de peligro y un temperamento explosivo. Muchos le recuerdan por sus personajes más diabólicos y desquiciados, pero también resultaba muy interesante en un registro más sutil.

ROBERT MITCHUM ES JEFF BAILEY

Retorno al pasado (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947)

Si uno dice serie B y Robert Mitchum en el mismo aliento, seguro que nadie pondrá un reparo. Pero el caso es que a lo largo de una carrera que duró más de cinco décadas, el impasible Bob llegó muy alto. Es verdad que pasó la mayor parte de ese medio siglo perdido en producciones de ese calibre, pero su sobriedad cuidadosamente perfeccionada, su encanto aletargado y su físico poderoso también han honrado un puñado de películas sobresalientes, títulos como *Retorno al pasado*, un fascinante *film noir* que consolidó su posición como galán creíble. Mitchum bordó el papel de Jeff Bailey, el dueño de una gasolinera de un pueblo del desierto, cuyo pasado –cuando era el detective privado Jeff Markham– viene a rondarle. Según avanza la acción, en forma de *flashback* intrincado, vemos cómo el sincero Bailey se transforma en el frío y cínico Markham, mientras cae atrapado en una relación clandestina con la *femme fatale* Jane Greer y su ex amante, Kirk Douglas. La película fue un éxito, y su aura de melancólica perplejidad y violencia latente cuajó perfectamente en un floreciente género oscuro, cínico y ambiguo que ahora se conoce como cine negro.

Con *Retorno al pasado*, Mitchum se convirtió en el *outsider* del cine, un hombre sin raíces ni ataduras, más allá de los límites de la sociedad, un permanente sospechoso para los defensores de la ley. Tenía pinta de estar hecho de una sola pieza, de tener un rostro tallado con hachazos. Su mirada, fija y somnolienta, parecía la de un hombre cansado, abúlico, indolente y encerrado en una especie de quietud material. En demasiadas ocasiones, el cine lo redujo a nada más que eso, pero cuando alguna película le dio ocasión para romper esa imagen sin matices lo hizo de manera nada tosca, incluso refinada. Los críticos norteamericanos tardaron en reparar en su riqueza, y durante mucho tiempo mantuvieron una relación de amor-odio con el actor de los ojos adormilados, más bien de odio: le llamaban sonámbulo, o decían que cuando estaba despierto sólo desfilaba por la pantalla.

Los tres tipos más duros del mundo del cine», dijo Budd Boetticher, «eran Jack Palance, Robert Ryan y Bob Mitchum. Y Bob era el más duro de los tres». Cínico, beligrante, impasible, de mirada narcotizante, aparentemente fría, engañosamente simplista y, por encima de todo, individualista, Mitchum fue, posiblemente, el más inconformista y rebelde de entre los grandes de Hollywood. Su imagen, acusadamente sensual y a la vez sensible y potencialmente tierna, hizo de él uno de los más sugestivos y duraderos *sex symbols* de Hollywood, pese a que ni su rostro ni su fisonomía parecían los más adecuados.

INGRID BERGMAN ES JUANA DE ARCO

Juana de Arco (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948)

Estrenada en diciembre de 1948, *Juana de Arco* fue presentada como "una producción de Victor Fleming", pero fueron Maxwell Anderson e Ingrid Bergman los catalizadores de esta reelaboración de la historia de la joven campesina francesa nacida en 1412, en una aldea llamada Domrémy, cerca de la línea que dividía las provincias de Lorena y Champaña. Fueron los dos artistas los que se entregaron, cada uno a su manera, a celebrar el heroísmo (y martirio) de la santa que respondió a las voces de tres ángeles santos, reunió un ejército para luchar contra los ingleses y coronó a un rey de Francia en plena Guerra de los Cien Años. La lucha por transformar la obra modernista de Maxwell Anderson "Joan of Lorraine" en la función parroquial que acabó siendo *Juana de Arco* se convirtió en una de esas leyendas sobre bambalinas cinematográficas que resultan mucho más fascinantes que la película en sí. Abarcó una década y media de coqueteos creativos, historias de amor turbulentas y ambiciones antagónicas. Incluso la presentación de Ingrid Bergman como una guerrera santa de mejillas sonrosadas –la heroína chicazo por excelencia– les estalló en la cara a sus inspiradores poco después del estreno del filme, cuando el público norteamericano condenó a la actriz por abandonar a su marido y a la hija de ambos por el director italiano Robert Rossellini.

Ingrid lamentó profundamente los dardos de la crítica. Había dedicado más estudio, más cuidado, energía y amor en preparar el papel que cualquier otro en su carrera hasta entonces. Nadie reconocía sus problemas de producción y sus fallos finales más que ella, y nadie se resentía más amargamente del desastre. Pese a los reproches de los críticos, el filme recuperó su inversión con un saneado beneficio y, a principios de 1949, recibió siete nominaciones a los premios de la Academia, entre ellas la cuarta para Bergman en su carrera, como mejor actriz protagonista. Un vago consuelo para el fracaso de su sueño místico.

Que la actriz actuara para un Dios invisible en todo momento ya era bastante problemático; pero es que también actuaba para la posteridad actoral. Ingrid interpretó a la doncella de Orleans con tanta conciencia de la pureza dramática que su idealismo se convirtió en narcisismo. Pero hay que reconocer que Bergman se entregó en cuerpo y alma a su atribulada heroína. Le inyectó ternura y, gracias a su portentosa naturalidad y su maravillosa ductilidad, alumbró una personalidad sensible y radiante. Ataviada con la armadura o con la indumentaria de campesina, la actriz sueca compuso su personaje con una claridad, precisión y profundidad asombrosos.

CLIFTON WEBB ES LYNN BELVEDERE

Niñera moderna (*Sitting Pretty*, Walter Lang, 1948)

En 1949, John Bainbridge escribía en la revista "Life": «El Mister Belvedere de las películas es el Clifton Webb de Beverly Hills. La realidad nunca ha estado más cerca de imitar al arte». Elegante, caústico, ingenioso (a costa del prójimo), altivo, egoísta, célibe... Encantado de haberse conocido. Experto en libros y vino. Tal era el personaje en que abundó Clifton antes de hacerse famoso en la ya dura piel del "niñero" Mister Belvedere. Y este, en su humilde posición de empleado doméstico, no fue más que una versión de aquella peligrosa personalidad que se había creado el ex cantante y bailarín de Broadway desde que encarnó a Waldo Lydecker, el ácido columnista que protege su desesperado amor por Laura bajo una capa de elegante cinismo.

Webb encontró en el altanero y mordaz Belvedere el papel que necesitaba para pasar a la inmortalidad cinematográfica: un caballero escasamente tolerante que utiliza métodos muy particulares para mantener a los niños a raya y que no oculta el desdén que le inspiran todos los miembros de la familia que tiene a su cargo. El actor asumió este rol en la divertidísima comedia *Niñera moderna*. Clifton robó la película a sus protagonista nominales, Robert Young y Maureen O'Hara, y fue rápidamente lanzado en una serie de vehículos que hacían gala de su personalidad "burlonamente arrogante". Era ciertamente una improbable estrella. Con cincuenta y ocho años, aún resultaba atractivo pero innegablemente maduro, con una altiva inclinación en sus cejas y barbilla. Estilizado y por debajo del metro ochenta, parecía más alto y fornido manteniéndose tieso y erguido, como un rígido instructor británico.

El "sofisticado" estaba claramente encantado subvirtiendo las fórmulas. Webb era el único actor protagonista de Hollywood que parecía aburrido con la idea misma de sentirse atraido por una actriz. Y hay que reconocer que está soberbio, mejor que nunca, en la piel del gruñón y pretencioso Mister Belvedere, que sabe todo, que soluciona todo y que tiene un corazón de oro. El aparente desdén del personaje por los niños enmascara un corazón de oro, lo que originó un aluvión de cartas llegadas al estudio de padres que pedían consejo al bueno de Clifton sobre cómo cuidar a sus hijos. El homosexual como consejero infantil: la ironía es deliciosa. La gracia natural con que el actor recita sus fulminates y despectivos insultos y comentarios, así como su magnética condición de autoproclamado genio, dieron tan buen resultado que siguió interpretando este rol el resto de su carrera. Al final, Webb se creó una imagen que fue abrazada por la cultura mayoritaria. «Mr. Belvedere es un elegante añadido al *folklore* norteamericano», decía la revista "Life".

HUMPHREY BOGART ES FRED C. DOBBS

El tesoro de Sierra Madre (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948)

Su icónica figura está ligada para siempre con las mejores imágenes del cine negro, pero Humphrey Bogart no solamente fue avieso gángster o inexorable detective, además encarnó con tal cinismo, con tal aire de desencanto, al aventurero, que le confirió un carácter más romántico y eterno que nunca. Con el cigarrillo eterno en los labios, la mirada traspasadora, la voz rugosa, la sonrisa amarga, el aplomo tranquilo y el vaso frecuente de whisky en la mano, Bogie alumbró la imagen de un personaje típico de la generación perdida de entreguerras. Sus éxitos se basaban casi exclusivamente en papeles que le obligaban a interpretar a inadaptados taciturnos que huían de las responsabilidades o del amor. Y sus interpretaciones permitían al espectador estudiar las complejidades de unos personajes que no eran heroicos. Y ahí está Fred C. Dobbs, un sórdido perdedor enloquecido por la codicia, para demostrarlo.

Los críticos de cine más tradicionales, que tienden a valorar las películas en función de su tema, vieron siempre en John Huston a un artista de la derrota, un poeta del fracaso. Su arquetipo por excelencia sería *El tesoro de Sierra Madre*, cuyo tema netamente houstoniano no pertenece tanto al director como a un escritor misterioso y asocial, B. Traven, cuya obra muestra a hombres acorralados entre las esquivas opciones que ofrece la naturaleza y el peligro. El filme narra una historia en la tradición de Joseph Conrad, que utiliza la aventura no como un fin en sí mismo sino como prueba para sus personajes. Los protagonistas son tres norteamericanos errantes de distintos pelajes que buscan oro en México allá por 1925. Huston convirtió el material de partida en un relato de sentimientos profundos bajo una fachada de plomizo cinismo, y a Bogart le regaló uno de esos personajes que cualquiera puede nombrar. «Espera a verme en mi próxima película», cuentan que gritó Humphrey a un crítico de cine a la salida de un club nocturno en Nueva York. «Hago de la peor basura que jamás hayas visto».

El tesoro de Sierra Madre no se centra en el oro, sino en un personaje que se empequeñece a medida que la historia avanza, para finalmente desaparecer en medio de sí mismo y de sus ilusiones falsas. Bogart, valientemente, encarnó a Fred C. Dobbs como un hombre patético, asustado y egoísta, tan enfermo que estaríamos tentados de tenerle lástima si no fuera tan poco merecedor de ella. Un barbudo Humphrey no muestra ni un ápice de egocentrismo en su papel del infeliz Dobbs, una flagrante contradicción del estereotipo romántico de *Casablanca* y que, sin duda, influyó en el fracaso comercial de *El tesoro de Sierra Madre*.

HEDY LAMARR ES DALILA

Sansón y Dalila (*Samson and Delilah*, Cecil B. DeMille, 1949)

Por esta ruidosa epopeya, la veterana crítica norteamericana Pauline Kael dijo que Cecil B. DeMille pensaba que Dios era su codirector. Tres millones de dólares invirtió la Paramount en reinventar este pasaje del Antiguo Testamento, pero el envite resultó enormemente rentable. Victor Mature, tan inexpresivo como siempre, es el héroe bíblico cuya fuerza depende de la longitud de sus cabellos, y Hedy Lamarr aporta su esplendorosa inexpresividad al personaje de la joven filistea.

Sansón y Dalila era un proyecto que DeMille deseaba realizar desde hacía mucho tiempo. El gran cineasta, célebre por sus espectaculares interpretaciones de la Biblia y demás recreaciones históricas, igualmente extravagantes, descubrió la historia en 1933, pero la falta de interés de la Paramount y la racha de éxitos que le había deparado una serie de filmes basadas en la historia de Estados Unidos impidieron que el proyecto se materializara por el momento. En 1948 empezó a preparar una nueva versión del relato. Al principio tuvo algunas dudas sobre su construcción, porque la historia carecía de hilo conductor. Por suerte encontró un libro, "Judge and Fool", de Vladimir Jabotinsky, que aclaraba el problema de cómo se conocieron los protagonistas: la joven filistea era la hermana menor de la chica que rechazaba la propuesta de matrimonio de Sansón. DeMille pidió al estudio que adquiriera los derechos del libro, y dedicó varios meses, junto a Fredric M. Frank, a construir el argumento.

El superespectáculo tenía todos los ingredientes para triunfar: pasión, odio, amores carnales, lujo y masas luchando, todo ello en radiante color y con una Hedy Lamarr enfundada en los más seductores atuendos. Y no defraudó, convirtiéndose en un bombazo comercial. Lejos de ser un simple caso de traición, la historia de Sansón y Dalila contada por DeMille es la historia de la pasión arrebatada de una mujer por el hombre al que ama. Este amor, alimentado de celos y frenesí sexual, empuja a la joven a traicionar a Sansón para luego volver a su lado, provocando así el derrumbamiento del templo. El tono que adquiere el grito "¡Dalila!" en boca del Sarán –¡otro gran trabajo de George Sanders!– en el momento de la caída del gigantesco edificio demuestra el protagonismo que ha tenido la hermosa filistea en esta intriga llena de ruido y de furia. La imagen de la arpía Lamarr arrancando los pétalos de una rosa, su increíble capa verdiazul de plumas de pavo real y el atractivo erótico de la actriz contribuyen a hacer de Dalila un personaje ambiguo e inquietante. «Si me arrancaras la vida, besándote exhalaría mi último aliento», le dice a Sansón, proclamando una vez más la fuerza de su amor. Puro entretenimiento.

GLORIA SWANSON ES NORMA DESMOND

El crepúsculo de los dioses (*Sunset Blvd.*, Billy Wilder, 1950)

«Yo soy todavía grande, son las películas las que se han hecho pequeñas», declaraba orgullosa Norma Desmond en *El crepúsculo de los dioses* hace ya más de siete décadas. Pocas veces el cine ha ofrecido un tributo tan lúcido y amargo a la gloria desaparecida. El personaje pasó por las manos de Mae West, Mary Pickford y Pola Negri. Las tres rechazaron la oferta. George Cukor sugirió entonces el nombre de Gloria Swanson, cuya carrera era muy parecida a la de la desvaída diosa de la pantalla muda: en los últimos quince años tan solo había protagonizado un filme. Pero había un problema: Wilder solicitó que se sometiera a una prueba de cámara. La actriz se enfureció: «¡Mi viejo estudio! Aquel que puede decirse que yo levanté, me pide una prueba!», cuentan que exclamó al enterarse del atrevimiento del director. Una vez más, fue Cukor quien acudió al rescate: «Si te quieren hacer una prueba, hazla. Y si no la haces, seré yo mismo el que te pegue el balazo». La altiva diva se tragó el orgullo y se aferró al papel que significaba su regreso al cine.

Saqueando su pasado, Swanson fue capaz, milagrosamente, de revivir su presente. Su interpretación revitalizó su estatus de estrella y le valió una tercera nominación al Oscar, pero acabó revelándose como su auténtico testamento. «Me convertí en Norma Desmond», diría más tarde. «Cada guion que recibía me ofrecía la oportunidad de interpretar a una actriz mayor, casi siempre una loca. Había tenido una carrera de éxito durante años, pero sólo me recordaban por un personaje...».

Película mítica donde las haya, *El crepúsculo de los dioses* se estructura en la confrontación dramática entre el pasado y el presente. Norma, con sus garras desplegadas, sus amaneramientos teatrales, su grandiosa decepción es como una figura de cera enclaustrada en una grotesca mansión, convertida en un vasto museo necrómano de su antiguo esplendor, solo acompañada de su fiel criado (Erich von Stroheim), antes director de sus propias películas y ¿por qué no hasta uno de sus maridos?, y la breve y triste compañía de un mono muerto. Víctima de su narcisismo enfermizo, Desmond se ha convertido para sí misma en un mero icono, olvidando que aquellas masas que la adoraron ya no existen. Swanson utiliza sus inmensos recursos artísticos, sus muecas, gestos y posturas, manteniendo a su personaje en el límite de la locura, la mayor parte del filme, antes de retirarse para siempre. El descenso final de Norma por la escalera de su mansión, creyendo que interpreta a una princesa y que la está dirigiendo Cecil B. DeMille, resume su extravío, el paso del ensimismamiento nostálgico a la locura. Es, propiamente, un descenso final a los infiernos.

SUNSET BLVD.
54-166

BETTE DAVIS ES MARGO CHANNING

Eva al desnudo (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950)

Eva al desnudo es el epítome del cine de bambalinas, una película que expone a la lupa el mundo del teatro y revela todas las vanidades, conspiraciones y maldades que componen el universo de los escenarios de Broadway. El eje dramático de la historia, basada en "The Wisdom of Eve", de Mary Orr, es el enfrentamiento entre una intérprete consagrada pero en declive y una arribista aspirante a actriz cuyo amor por el teatro es más fuerte que cualquier moral. Bette Davis llegó al papel de la vanidosa y temperamental Margo Channing de rebote, gracias a una fractura de espalda de Claudette Colbert. La fiera Bette bajó la guardia y aceptó –cosa meritoria dado su engolado carácter– el papel de sustituta de una actriz que consideraba inferior a ella. Este insólito acto de humildad no sólo salvó su carrera, sino que la llevó a la cumbre.

Davis, exprimiendo hasta la última gota de unos maravilloso diálogos, en un creación que todo el mundo considera el trabajo de su vida, demuestra la abrumadora fuerza que posee. Interpreta a una marchita estrella teatral con un humor sardónico tan cruel que sugiere que Bette debe haber odiado ese personaje sobre todos los demás en la tierra. Su interpretación es un alarde de sinceridad, inteligencia y elegancia. Davis asumió en este complejo personajes sus temores íntimos, hasta el punto de que Mankiewicz, arrastrado por la identificación de la actriz con lo que estaba haciendo, modificó la ecuación inicial de su personaje. Como Margo, Bette había tenido su ración completa de desengaños, en el amor, el trabajo, con la gente, y con la vida en general. Y cuando hizo quizá su más famoso soliloquio del filme, en el coche con Celeste Holm –«Extraño negocio, la carrera de una mujer...»–, sus palabras podrían aplicarse conmovedora e intencionadamente a su propia situación existencial. La reiterada referencia a la diva de Broadway Tallulah Bankhead pasó a segundo plano: era Bette quien ahondaba desesperada y despiadadamente en sí misma. Y en la lucha de dos fieras enjauladas entre las fronteras del teatro y de la vida se abrió paso un inesperado acorde lírico: el escrutinio de una mujer endiabladamente lúcida dentro del umbral de su envejecimiento.

El crítico Ethan Mordden ha definido *Eva al desnudo* como «la película que causó la ruina de Davis o la que la hizo inmortal». Tal vez ambas cosas. Como con muchos de sus papeles, Bette quedó asociada con Margo en las mentes de sus admiradores. La actriz astuta, maliciosa, bebedora, fumadora empedernida, aparecía en la pantalla con la «cara de Davis», y eso era lo que los fans querían atesorar y recordar. La actriz borró a la estrella y la mujer devoró a la loba.

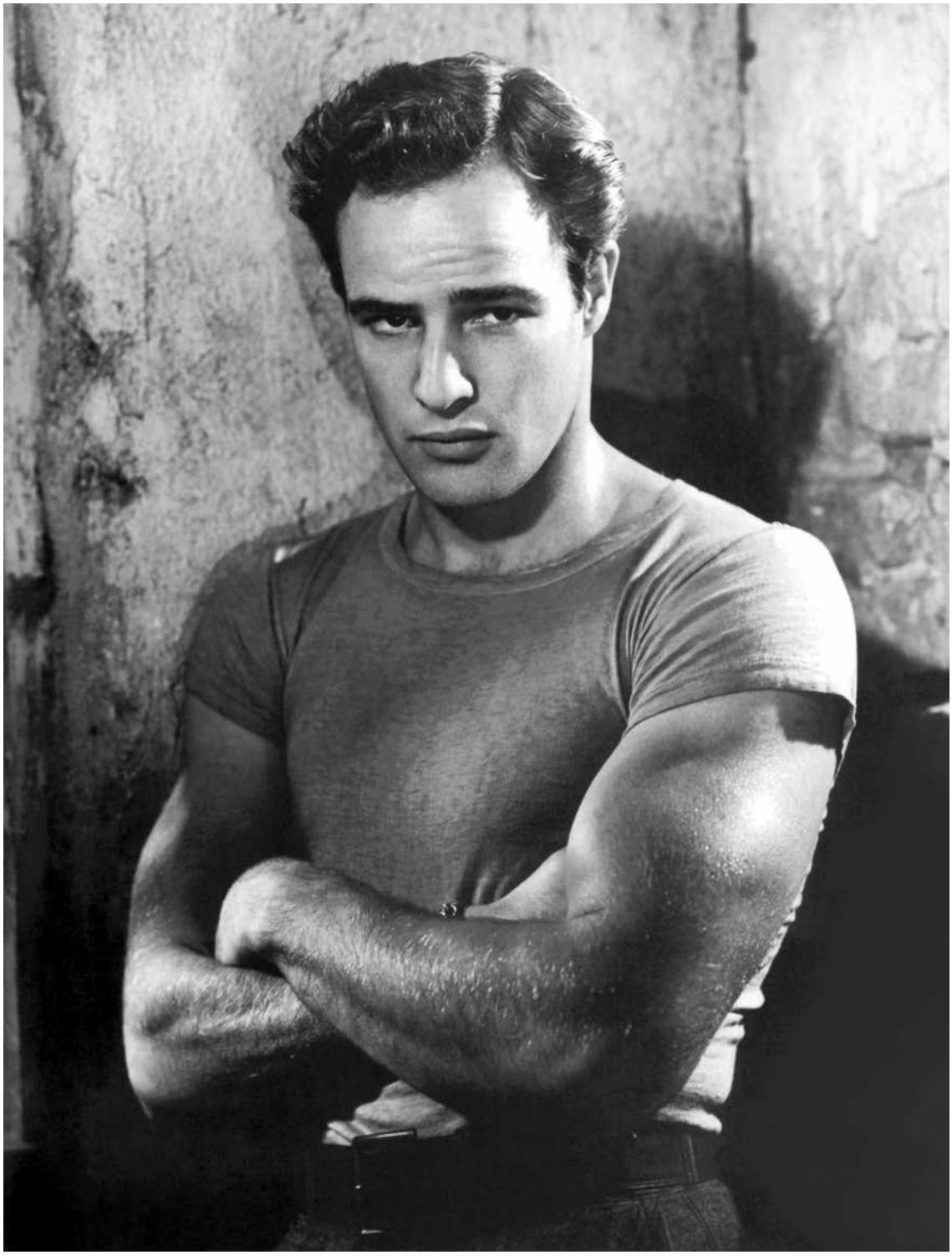
MARLON BRANDO ES STANLEY

Un tranvía llamado deseo (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951)

En 1951, cuando Marlon Brando llevó al rudo Stanley Kowalski a la pantalla, el arte de la interpretación cinematográfica no volvió a ser el mismo. Había llegado a Hollywood procedente de Broadway, en cuyos escenarios acababa de cosechar un éxito de antología con el drama de Tennessee Williams, que entonces aparecía como el colmo de la audacia. La película, por motivos de censura, es menos fogosa que la obra de teatro, pero la composición de Brando no perdió un ápice de intensidad en su duelo con Vivien Leigh. El genio de Brando fue así revelado al mundo en un personaje brutal, con el que el actor quedaría irremediablemente identificado a su pesar. Su genial interpretación significó no sólo el lanzamiento de uno de los actores más grandes del siglo, sino el nacimiento de un nuevo concepto del *sex-appeal* masculino. La imagen agresiva del actor, convertido en un animal erótico a base de músculos y una legendaria camiseta empapada de sudor, conmocionaron el ambiente.

Esta asombroso película, desgarrada e intensa, triste y perspicaz, hecha con la cabeza y el corazón a partes iguales, alcanza escenas de temple interpretativo excepcional, sobre todo aquellas en que todo está impregnado por el inmenso talento de Marlon Brando. Es difícil apartar la vista del actor cuando este aparece en escena, es ilusorio que alguien pueda robarle el plano, es fácil que siempre te transmita alguna sensación: vida, sufrimiento, violencia, complejidad, ternura, determinación. La cámara le quiere, le mima, impone su presencia aunque le filme de espaldas. Por otro lado, su dominio del personaje era total. Representó infinidad de veces la tragedia en la escena, y su dúo en ella con Jessica Tandy ha quedado como una leyenda del teatro norteamericano contemporáneo. En la pantalla, su composición física y gestual de Stanley roza la perfección. La intensidad de su actuación –que fue elogiada sin reservas– vertebra toda la cinta, que es suyo tanto como de sus autores.

Elia Kazan, un director que siempre habló de los actores con condescendencia, nunca sospechoso de adulación, hizo una excepción con Marlon Brando, del que dijo: «Es el único actor al que se puede dejar un amplio margen de libertad en sus interpretaciones, el único que lo comprendía todo. Yo le explicaba cómo quería una escena, él me pedía un momento para pensar y a continuación la interpretaba mejor de lo que yo podía haber soñado». Si el papel de Kowalski le valió a Brando su consagración definitiva en la escena neoyorquina, no es menos cierto que su interpretación en la versión cinematográfica de la pieza le convirtió en una superestrella. Su imagen gritando inconsolablemente «Stella» es un icono del cine.



VIVIEN LEIGH ES BLANCHE DUBOIS

Un tranvía llamado deseo (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951)

El día de su fallecimiento, en 1967, una sola fórmula necrológica ocupó las portadas de la prensa mundial: «Muere Scarlett O'Hara». Una unanimidad en la redacción del homenaje que ilustra hasta qué punto Vivien Leigh, más que cualquier otra estrella, había sido la encarnación de los personajes que la hicieron famosa, una identificación positiva en el caso de Scarlett, la vital, espiritual y obstinada damita sureña, pero negativa en el de Blanche DuBois, la lastimosa viuda de *Un tranvía llamado deseo,* la mujer a la cual los dioses vuelven loca antes de destruirla. Entre estos dos polos sólo habían pasado quince años, durante los cuales la artista pasó del Olimpo a la decadencia, de la belleza insultante a la enfermedad y la depresión.

El personaje de Blanche le permitió a Vivien tomar posición contra los dos epítetos que más odiaba cuando iban asociados a su nombre: "bonita" y "hermosa". Pensaba que los dos resultaban demasiado limitadores: apagaban la llama de la iluminación dramática que ella buscaba difundir. Incluso utilizó vestuario en los ensayos y aceptó aclararse el cabello con el fin de estar a la altura del desafío que representaba interpretar el papel teatral de la década. Encarnó a Blanche durante ocho meses en una época en que había abandonado a su marido, el gran Laurence Olivier, y estaba experimentando algo parecido a la soledad de su personaje. Hablaba con sus amistades de las "arenas movedizas" que había en su vida: el mismo trauma de Blanche. Era como si estuviera siendo obligada a exteriorizar su propia culpa, el dolor de su corazón. Que Lady Olivier aceptara un papel como este le resultó escandaloso a gran parte de la sociedad británica de 1949 y su mentalidad de clase media, pero incluso los críticos más moralistas, los que usaron palabras como "letrina" y "basura" para referirse a la obra, no pudieron negar el coraje de Vivien ni dejar de alabar su prodigiosa interpretación. Quizá tuvo demasiado éxito.

Elia Kazan invitó a Leigh a repetir papel en la versión cinematográfica de la obra de Tennessee Williams. Aunque al principio se sintió incómoda ante un elenco de actores dominado por seguidores del Método, con Marlon Brando a la cabeza, acabó saliendo tan airosa del empeño –ayudada en parte por sus propios padecimientos nerviosos– que la Academia de Hollywood volvió a concederle su Oscar a la Mejor Actriz. Pero el efecto que tuvo la película sobre la inestable Vivien fue todavía más traumático que el de la obra teatral. El vaivén emocional que sufrió durante el rodaje no aparece en la pantalla; haría erupción luego, en notas delirantes y desesperadas donde se percibían los ecos de ese personaje que ella habitó con tanta fe, porque era su hermana.

GENE KELLY ES DON LOCKWOOD

Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952)

Hombre polifacético e incansable, Gene Kelly fue pieza decisiva en la renovación musical de la Metro Goldwyn Mayer durante una época privilegiada –la que abarca desde la segunda parte de los años cuarenta a la primera mitad de los cincuenta–, no sólo como bailarín, sino en su calidad de coreógrafo y director. La cumbre de este artista excepcional es *Cantando bajo la lluvia*, considerado universalmente entre los más bellos musicales de todos los tiempos, es sin duda el más vivo, el más espontáneo, el más fresco de toda la historia del género, aquel en el que la danza y las canciones se integran a la acción del modo más natural, sin que apenas pueda decirse donde empiezan las unas y acaban las otras.

Situada en 1927, el filme se erige como un bello homenaje al propio cine, al nacimiento del sonoro y a la invención rocambolesca del doblaje, y al mismo tiempo como una sátira del viejo *star system*. El tándem Kelly-Donen logró un impacto arrollador, sobre todo en la secuencia de cinco minutos que da título a la película, símbolo desde entonces del musical y del propio Kelly. Este numero, que el artista interpreta totalmente empapado, es «el más memorable de la historia del cine», según escribió Peter Wollen, en un estudio aparecido en el British Film Institute. El artista baila con un paraguas, se balancea desde un farol, tiene un pie en el bordillo y el otro en el charco, y en el momento culminante de la escena, simplemente chapotea en el charco con romántico entusiasmo.

Todo sonrisa, todo techniclor, Kelly el Actor ofreció una de sus mejores interpretaciones en un trasunto del espadachín Douglas Fairbanks y Kelly el Bailarín y Coreógrafo hizo las veces de musa de la danza y de la música. El artista construyó su personaje, Don Lockwood, dotándolo de sus mayores virtudes. Encantador, flemático y vigoroso, con su voz ronca y atiplada, Kelly reinó en la pantalla con un papel que al principio estaba destinado a Howard Keel. Viéndole actuar, el espectador acababa creyendo que bailar y cantar estaba al alcance de cualquiera. Kelly no era sólo técnica: era gracilidad masculina y puro entusiasmo, las cualidades que le acercaban a su público. Su apostura, sus músculos y su estilo vigoroso le distinguían de los demás bailarines del gremio, y aunque no tenía la elegancia de Fred Astaire, lo compensaba de sobra con su exuberancia y su enorme simpatía. Frente a la aristocrática distinción de Astaire, Kelly oponía su tremenda vitalidad y su complexión atlética, conformando un estilo nuevo, enérgico y acrobático, apoyado totalmente en la fuerza física y en la alegría de vivir. Era glorioso verle en la pantalla.

JOHN WAYNE ES SEAN THORNTON

El hombre tranquilo (*The Quiet Man*, John Ford, 1952)

Definida en más de una ocasión por el propio John Ford como su primera película de amor, *El hombre tranquilo* narra la historia de Sean Thornton, un famoso boxeador norteamericano de origen irlandés que se retira del ring porque ha matado accidentalmente a un contrincante. Huyendo del mundo y buscando un refugio en sus sueños, vuelve a la cuna de sus antepasados, una pequeña aldea irlandesa donde espera casarse y poner una modesta granja. Para él, los tranquilos paisajes irlandeses son la imagen utópica y poética del paraíso, donde todo transcurre en otra dimensión y el tiempo ignora las prisas. El forastero, rico en comparación con el resto del pueblo, encuentra desconcertante la obsesión de sus vecinos con el estatus y la renta de cada uno, pero no tarda mucho en enamorarse del lugar y de su gente. Compra la casa en la que nació y se enamora de Mary Kate (Maureen O'Hara), la hermana del cacique del pueblo, el brutal Red Will Danaher (Victor McLaglen), que desaprueba la relación. El pastor protestante del pueblo (Arthur Shields) es el único que conoce el secreto de Thornton: mató a un hombre en el ring. Armado con el dinero del premio, Sean se ha trasladado a Irlanda para encontrar la paz.

Para dar vida a los pintorescos y entrañables protagonistas del filme, Ford contó con un reparto grandioso. Y ante tal equipo de intérpretes, decantados por décadas de afinamiento de su enorme talento, sólo cabía dejarlos actuar a su manera, sin forzarles más que a asumir su inventiva. El resultado fue admirable. Porque admirable es la actuación de John Wayne, que alcanzó e incluso superó sus excelentes trabajos en *Río Rojo* o *La legión invencible*, y se acercó a la difícil cima de *Centauros del desierto*. Su trabajo es de alta precisión, un mecanismo de relojería lleno magnetismo, de arrolladora capacidad de contagio emocional y gran viveza irónica.

Para Ford, ser irlandés no era una simple cuestión de pasaporte, era una forma de entender la vida, una cultura en sí misma. Para él, el amor a la tierra constituía uno de los motores primordiales de la existencia, y eso se nota. En la película hay tanto humor fordiano, tanta labia irlandesa, tanta jovialidad y tantos personajes excéntricos que tendemos a olvidar que bajo la superficie laten temas muy serios, infelicidad, dolor, sentimiento de culpa. Tanto Sean como Mary Kate sufren por sus propios problemas y nos apiadamos de ellos, y es el cómo resuelven estas dificultades lo que hace de *El hombre tranquilo,* temáticamente, una obra tan fascinante y moderna. Sean se tortura porque mató a un hombre en el ring, y ahora llega a Innisfree para empezar de nuevo, convertido en un hombre pacífico, un hombre tranquilo.

GARY COOPER ES WILL KANE

Solo ante el peligro (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952)

Gary Cooper puso fin a una racha de malas películas con su interpretación en *Solo ante el peligro*, el estimulante *western* de Fred Zinnemann. El papel le había sido ofrecido a Gregory Peck, pero este lo rechazó, según parece porque le recordaba excesivamente al que acababa de interpretar en *El pistolero*. También Charlton Heston, Marlon Brando y Montgomery Clift rehusaron protagonizar la película. Y así le llegó el turno a Gary Cooper, cuya carrera no atravesaba su mejor momento. Además, parecía prematuramente acabado: flaco y ligeramente encorvado, el astro evidenciaba un rostro agrietado, una expresión de héroe cansado, y su legendaria silueta larguirucha cobraba un aire desgarbado, como si sus espaldas no pudieran ya cargar con el peso del pasado; además, montaba con dificultad y caminaba como una pantera agotada. En el mundo del cine se comentaba que no tardaría en retirarse.

Encontramos por primera vez a Will Kane, un *sheriff* jubilado, en el momento en que se está casando con Amy Fowler (Grace Kelly), una cuáquera pacifista. A la pareja le espera un carromato para llevarlos a una nueva vida de granjeros, pero tres pistoleros irrumpen de improviso en el pueblo y se dirigen a la estación del tren, donde a las doce en punto llega, sediento de venganza, el forajido que Kane había mandado a la cárcel. Más que una cuenta atrás hacia la violencia, el guionista Carl Foreman exploró el tema de las fuerzas opuestas de la comunidad y el individualismo norteamericano, mostrando cómo los intentos de Kane de reclutar un número de pistoleros locales que le permita enfrentarse a los tres asesinos dibujan una sociedad tan empañada por los temores internos como por las amenazas externas.

El atribulado Will Kane era un papel hecho a la medida del llamado "Caballero del Oeste": ensimismado, imperturbable, un tipo de hombre introvertido de mandíbula firme y mesurado. Con la indescriptible elegancia de sus largas zancadas, recorriendo angustiado las calles de Hadleyville en busca de ayuda, Cooper compuso un genial trasvase de su dolor físico al sufrimiento moral de su personaje. Los primeros planos del actor, tan poco favorecedores, y que quizá reflejaban tanto su propia tensión como su eficaz actuación, prestaron al drama una dimensión añadida de credibilidad. El avejentado mantenía su proverbial aspecto de hombre íntegro y noble, de alma limpia, que él transmitía con una naturalidad pasmosa, sin forzar otro registro interpretativo que el hieratismo. La autoridad con la que defendió su complejo personaje le valió un merecido Oscar, el segundo de su carrera, y su reputación volvió a dispararse. Triunfó por su sencillez, su humanidad, su falta de artificio.

BURT LANCASTER ES VALLO

El temible burlón (*The Crimson Pirate*, Robert Siodmak, 1952)

Con su ruidoso encanto, *El temible burlón* es la madre de todas las películas de aventuras. Aunque no se puede decir que fuera uno de los títulos más ilustres de la década, sin duda fue uno de los más entretenidos. La idea original era hacer un filme más serio, al estilo de los espléndidos filmes de aventuras de los años veinte y treinta, pero los productores, Burt Lancaster y Harold Hecht, se inclinaron por la farsa absoluta. Aun así, había mucha emoción a base de duelos a espada y acción bucanera, y también acrobacias lancasterianas e interludios cómicos bellamente fotografiados en toda la gloria mediterránea del Technicolor.

Lancaster es la piel del Capitán Vallo, un galante bucanero del siglo XVIII que embarca a su tripulación en una campaña para liberar a los ciudadanos de una isla caribeña de la tiranía del rey español, y de paso conquistar a la encantadora hija del líder rebelde. El actor se tira de balcones y acantilados, lucha con sus enemigos a base de puños, espadas y cabillas, bucea y se columpia desde las jarcias del barco con toda la naturalidad del mundo. Nunca había parecido tan grácil.

El temible burlón resulta una chocante pero dinámica mezcla de aventura y comedia, en la que Burt Lancaster pisa más las huellas de Douglas Fairbanks que las de Errol Flynn. Sólo hay que observar la larga secuencia en que Vallo y su fiel Ojo (Nick Cravat), entre brincos y piruetas, escapan de los soldados que los persiguen, para ver en este título un homenaje a *El ladrón de Bagdad*. Lancaster imprimió a su personaje una energía aún más desbordante que en *El halcón y la flecha*. La película mezcla sin esfuerzo emoción y parodia para producir un entretenimiento que realmente es, por una vez, apropiado para "niños de todas las edades". Nunca hubo un Lancaster más apuesto ni más gallardo, balanceándose a través de las jarcias con afiladas espadas sujetas entre sus perfectos dientes. Cierto que el actor recitó sus diálogos con esa cadencia conscientemente carente de emoción que se iba a convertir en la característica definitoria de su personalidad cinematográfica, pero a quién le importa este nimio detalle cuando estamos hablando del hombre que heredó de manos de Flynn el título de aventurero más atlético de Hollywood. Del hombre que recogió lo mejor del cliché Fairbanks para trazar con sus divertidas y apasionantes acrobacias una floritura de deslumbrante colorido en la pantalla. Del hombre cuyas hazañas revelan una vitalidad, una frescura y un encanto que no ha vuelto a tener ninguna figura posterior. Pocos reparos pueden ponerse a un trabajo tan redondo. Todo resulta perfecto, sin apenas grietas por las que pueda introducirse una nota altisonante.

MARILYN MONROE ES LORELEI LEE

Los caballeros las prefieren rubias (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953)

Los caballeros las prefieren rubias es una de las pocas películas de culto a la que nadie pone reparos. Para empezar, su director es Howard Hawks, un cineasta al que los eruditos del cine y la crítica seria aclaman por su arte y sus interesantes temas. Y su protagonista es Marilyn Monroe, una actriz con la que todo aficionado que se precie siente un profundo vínculo emocional. La única duda reside en decidir dónde situar este título en el escalafón de la filmografía de Marilyn. Como su peripecia es tan liviana –dos amigas se embarcan en un crucero: a la rubia le gustan los hombres ricos, a la morena los chicos guapos–, y como la dirección de Hawks es tan engañosamente simple como de costumbre, muchos la consideran inferior a otros filmes de Monroe. Pero es posible que sólo una de ellas sea mejor: *Con faldas y a lo loco*. La "diosa rubia" está igual de dinámica y adorable en *Cómo casarse con un millonario*, *La tentación vive arriba* y *Bus Stop*, pero *Los caballeros las prefieren rubias* es mucho menos imperfecta y mucho más entretenida que cualquiera de estos títulos.

La actriz había demostrado poseer vis cómica en *Eva al desnudo*, en su papel de actricilla de encefalograma plano, y en *Me siento rejuvenecer*, en el rol de rubia tonta que no ha sido contratada como secretaria por sus dotes de mecanógrafa. Pero en *Los caballeros las prefieren rubias,* con tanto metraje en sus manos, reveló todo su talento cómico. Es una delicia verla, ya esté quedándose atascada en la portilla del camarote de Ernie Malone (¡una escena clásica!) o ayudando a Dorothy a quitarle los pantalones a Malone. Más sorpresa causó la desenvoltura de Marilyn en los números musicales, porque entonces no se sabía que la actriz supiera bailar y cantar. Monroe no era una gran artista del canto, por supuesto, pero sí del espectáculo. En todos los números hay escenas que nos recuerdan todos sus talentos injustamente ignorados, porque la "diosa rubia" brillaba en la oscuridad, y además hacía que pareciera que no había pantalla que la separase de los espectadores.

Los caballeros las prefieren rubias es, probablemente, la película más fácil de ver de todas las buenas películas de Monroe, porque es la única que le permitió escapar por completo de la dura realidad que acabaría destruyéndola y sumergirse en un mundo de fantasía –el más irreal que habitó en toda su filmografía–, de música, atuendos ceñidos y diamantes. Justo lo que pensaba que sería el cine cuando era una jovencita que buscaba un camino de huida. Viendo a Marilyn en *Los caballeros las prefieren rubias,* sobre todo durante el número "Diamonds Are a Girl's Best Friend", se comprende cómo se sentía la Cenicienta en el baile.

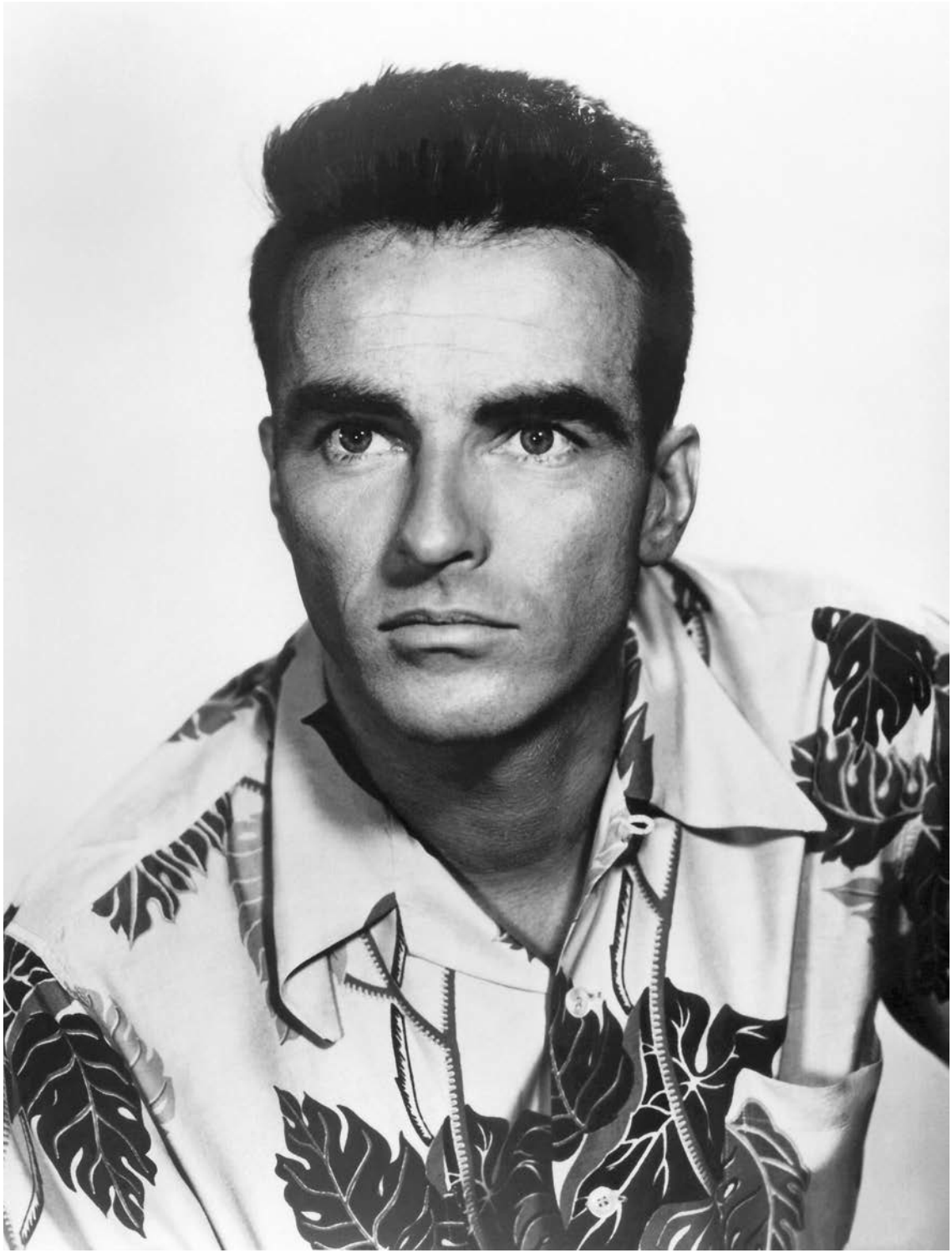
MONTGOMERY CLIFT ES PREWITT

De aquí a la eternidad (*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953)

Quizá sea este el melodrama bélico más famoso del Hollywood de los años dorados, aquella época en que los grandes estudios dictaban su ley y en la que los superpoderosos productores imponían sus criterios. En su trasvase al cine, el libro perdió la mayor parte de su carga crítica, pero se convirtió en una memorable película, un espléndido melodrama militar en tiempo de guerra con historias entrecruzadas y pasiones incontenibles, que sobresalía no sólo por la dirección de actores, sino también por un guion prodigioso, un cuidadísimo montaje y un reparto portentoso en el que Burt Lancaster, Deborah Kerr, Frank Sinatra y Donna Reed escoltaban a un Montgomery Clift en estado de gracia expresiva. *De aquí a la eternidad* fue el mayor éxito de la Columbia en toda su historia y obtuvo ocho Oscar.

No fue un mero accidente que Monty Clift fuese elegido para interpretar a Prewitt, el papel más importante de su carrera. Una irresistible cadena de acontecimientos llevó a la unión de un actor y un personaje. Harry Cohn insistía en contratar a John Derek o, en su defecto, a Aldo Ray, pero Fred Zinnemann quería a Monty. El magnate se opuso violentamente; se suponía que Prewitt era un boxeador y Clift parecía demasiado frágil. El director amenazó con renunciar al proyecto si no se cumplían sus deseos. «¡Soy el presidente de la compañía! ¡No puedes darme ultimátums!», gritó Cohn. El director zanjó la cuestión diciendo que no le estaba dando ningún ultimátum, simplemente la película sería mucho mejor con Monty. Finalmente, después de mucho discutir, los dos contendientes llegaron a un compromiso: Zinnemann haría pruebas de pantalla a Derek y Ray, y el magnate acataría su decisión. Por supuesto, los test demostraron que Clift no tenía competencia para el papel, y Cohn se vio obligado a ceder ante el director y el productor.

Para Montgomery Clift, *De aquí a la eternidad* fue la confirmación de su llegada a la cima. El rol del tozudo e individualista soldado Prewitt, que se enfrentaba a quienes querían hacerle volver al boxeo cuando lo único que le importaba era tocar la trompeta, resultaba ideal para él. Monty estudió ambas materias para abordar el papel, pero aplicó su propia sensibilidad para la filosofía del personaje: «Un hombre debe ser lo que es y no lo que le exigen que sea». Fue todo un desafío, del que salió triunfante a base de una interpretación matizada y muy concentrada, resuelta con un talento inmenso. Secuencias como la del toque de silencio de Prewitt por el amigo muerto son momentos que han quedado en la memoria del aficionado. No hace falta decir que desde la butaca, *De aquí a la eternidad* se devora.



JACQUES TATI ES MONSIEUR HULOT

Las vacaciones del señor Hulot (*Les vacances de Monsieur Hulot*, Jacques Tati, 1953)

El Buster Keaton francés, tan torpe y casi tan mudo como el legendario cómico norteamericano, fue, junto a Jerry Lewis, el mejor heredero de la tradición del *slapstick* aplicada al sonoro. Autor, en el sentido más cabal, de todas sus películas, Jacques Tati realizó su primer largometraje en 1949, *Día de fiesta*, que era la versión corregida y aumentada de su único corto como director, *L´école de facteurs*. El protagonista es un cartero de pueblo que intenta repartir el correo con la celeridad que cree necesaria para competir con los métodos americanos. Sus señas de identidad lucían ya en todo su esplendor: una atenta observación de la conducta humana, propulsora de *gags* memorables y una aguda exploración de las posibilidades del campo acústico.

A continuación vino *Las vacaciones del señor Hulot*, la entrada en sociedad de un personaje sin referencias, enteramente suyo, con un sello inmediatamente identificable. Monsieur Hulot sería su gran creación: un tipo alto, entrañable, extremadamente educado, que apenas habla en susurros y en quien nadie se fija, pero cuya sola presencia provoca el caos en el ambiente de turno. Es lo que ocurre en el segundo filme de Tati, una deliciosa disección de la Francia veraniega y chovinista, ambientada en un pueblo de mar de la Bretaña. El señor larguirucho del sombrero amorfo, la gabardina, el paraguas dotado de voluntad propia, el tronco inclinado hacia delante como por el peso de la inevitable pipa que cargaba su boca y el aire de despiste general se servía de estas inconfundibles características para, con toda inocencia, hacer que hasta el lugar más paradisiaco se ponga patas arriba, una situación que luego abandonaba a su suerte desapareciendo de escena. Ese es uno de los grandes rasgos del personaje: Hulot es el protagonista, pero paradójicamente está exento de protagonismo; es el motor que activa los mejores golpes de humor y quien ejecuta las parodias más brillantes mientras se diluye como un elemento más de la figuración.

Con una pantomima cercana a los prototipos del cine mudo, el desgarbado Hulot nos descubre en esta película el disparate de esta vida moderna en la que los grandes adelantos tecnológicos vienen acompañados de dificultades y de escaso sentido común. Hulot es torpe, efectivamente, pero el azar le ayuda a meter la pata o a meterse en líos, rodeado de personajes caricaturescos que representan una sociedad bastante mema, un mundo borreguil. Es humor blanco, original, inteligentemente *naif*, tierno, con atmósfera, escasez de diálogos, imágenes puras. Con estas herramientas, *Las vacaciones del señor Hulot* se convirtió en un éxito mundial, fue candidato al Oscar y tuvo una adaptación al libro escrita por Jean-Claude Carrière.

JOAN CRAWFORD ES VIENNA

Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)

Resplandeciente duelo de mujeres, *Johnny Guitar* es una película emblemática de los incansables intentos de los críticos de la revista "Cahiers du cinéma" de finales de los años cincuenta y sesenta de celebrar ese cine de género de bajo presupuesto que de otro modo podría haber desaparecido en las grietas de la historia. También, sorprendentemente para un western, es una historia de deseo sexual, y no siempre de la variedad heterosexual.

La gran Joan Crawford revienta la pantalla en su papel de Vienna, la dueña de un *saloon* que ha sido construido para explotar la inminente instalación del ferrocarril. La mujer le ha pedido a un antiguo amor, un pistolero que se ha pasado a la canción, Johnny Guitar (Sterling Hayden), que le cubra las espaldas durante una serie de ásperas confrontaciones con la metomentodo del pueblo, Emma (Mercedes McCambridge). La película ha sido muy elogiada por su radical subversión de los roles sexuales tradicionales. El título sugiere que Johnny es el personaje principal, pero en realidad es Vienna quien toma todas las decisiones, inicia la acción y adopta la mayoría de actitudes heroicas. Cuando Johnny trata de hacer que Vienna se sienta culpable por haber tenido tantos amantes, ella replica: «Todo lo que una mujer tiene que hacer es tropezar una vez y es una zorra. Un hombre puede matar, mentir, engañar...»

Hay amor, odio, intriga, política y acción, pero estas facetas son sólo decoración frente a la revisionista idea central del filme: el hecho de que Joan Crawford exhiba la clase de atributos que normalmente se asocian con criaturas tan homéricas como John Wayne o Randolph Scott. En *Johnny Guitar*, la actriz tuvo que correr y ensuciarse más que en sus otras películas de esa época. Más cómoda con los grandes gestos que con la sutileza, la creación de Crawford es imponente y totalmente apropiada. De hecho, la sutileza no era exactamente el punto fuerte de su personaje. Con la encallecida Vienna, Joan pudo mostrar su lado masculino: es dura, viste de negro y lleva pistolas, pero nunca se muestra como un estereotipo de marimacho. Es un ángel caído de inmensos ojos negros, labios rojos y mandíbula de acero.

Nicholas Ray tiene el don de *situar* a sus intérpretes. Los sitúa en situaciones que les permiten dinamitar su personalidad, obteniendo así una intensidad no fingida en sus interpretaciones. Ya sólo tiene que atizar un poco la hoguera para que los ojos de Crawford y de MacCambridge desprendan fuego rojo, antes de que las mujeres se enfrenten con armas reales. Las dos esculpieron un monumento de interpretación histriónica, personalísima y diferenciada.

AUDREY HEPBURN ES SABRINA

Sabrina (Billy Wilder, 1954)

Audrey Hepburn entró en el mundo del cine como un meteoro provisto de una estela purísima. Hollywood nunca había conocido a nadie como ella. Se deslizaba por la pantalla con la frescura y agilidad de una gacela. Tenía gracia, encanto, sofisticación e indudable personalidad. No parecía de carne y hueso. Tal vez fuera por su cara angelical, de mirada dulce, profunda y sugerente; o por su cuello de cisne, prólogo de una estilizada silueta; o quizá por sus gestos finos y delicados. Lo cierto es que Audrey fue, principalmente durante los años cincuenta, una adorable princesa de cuento de hadas, siempre elegante y distinguida, rodeada de exquisitos perfumes, de lujosos decorados, de vestidos suntuosos. Descubierta en un filme delicioso, *Vacaciones en Roma*, su consagración llegó con un título recordado por toda una generación, *Sabrina*. Su éxito fue espectacular. En una época dominada por las actrices pechugonas de anchas caderas, miss Hepburn lanzó la moda del pelo corto, la extremada delgadez, los pantalones piratas y los zapatos sin tacón. Desde el estreno de la película, todas las chicas empezaron a vestirse y peinarse como ella. Todas querían vivir el cuento de hadas de Sabrina.

La película es una actualización de Cenicienta: la hija de un chófer al servicio de los Loarrabee, una rica familia de Long Island se gana el corazón de los dos herederos. Su padre gasta sus ahorros en enviarla a estudiar a París, donde se convierte en una "princesa". Todo marcha sobre ruedas hasta que Sabrina regresa, después de dos años, convertida en una joven hermosa y refinada en lugar de la chiquilla desgarbada que creció en la finca y que intentó suicidarse al no verse correspondida por David (William Holden) en su pasión juvenil. La joven acabará transformando al malhumorado príncipe-rana de la mansión, el estirado y clasista Linus (Humphrey Bogart), que espera acrecentar la fortuna familiar, ya enorme, gracias a la boda de su hermano menor David, un *playboy*, con la hija de un magnate de la industria.

Ni que decir tiene que Audrey Hepburn está soberbia. La actriz se despojó en esta película de sus aires principescos y demostró su calidad interpretativa, al tiempo que daba vida a un nuevo tipo de mujer, esbelta, elegante y sofisticada. Su encanto, candor y frescura llenó la pantalla y cautivó el corazón de los espectadores. Sólo hay que ver con qué mimo encuadra su figura Billy Wilder, acercándose a ella mientras escribe la carta que marca la metamorfosis del personaje, y admirar la expresión de la joven Sabrina cuando, de regreso a Long Island, aparece en la fiesta y observa a todos los hombres que la admiran y, sin duda, la desean...

GIULIETTA MASINA ES GELSOMINA

La strada (Federico Fellini, 1954)

El cine italiano ha producido pocas obras más cargadas de sensibilidad. En *La Strada*, la historia de unos cómicos itinerantes, Federico Fellini afirmó todas sus virtudes. ¿Le hubiera salido tan bien sin la presencia de Giulietta Masina ? El mejor mimo de la historia del cine, Charles Chaplin, ya sólo era un leyenda. Le sucedió una mujer: la ingenua Gelsomina, una payasa fea y optimista que no para de reír y sonreír a través de las lágrimas, por mucho que la maltrate la vida. El triunfo de una sensibilidad tal que uno salía del cine bajo el aura de la emoción mejor expresada. Con su máscara de *clown* risueño y su alma bañada en lágrimas, Masina respondía a los golpes de la vida o del forzudo Zampanò (Anthony Quinn) con impávidas carcajadas o sonrisas teñidas de tristeza. Cuando *La strada* se estrenó, la crítica italiana no le dio su bendición, aunque la reacción posterior, tanto local como internacional, fue abrumadoramente favorable. El filme cosechó una cincuentena de premios internacionales, entre ellos el León de Oro en la Mostra de Venecia y el Oscar de Hollywood.

Poética y emotiva, *La Strada* reveló la habilidad de Fellini para mezclar lo grotesco con lo sublime. Pero también representó la culminación del amor que el cineasta sentía por su esposa, a la que ofreció el papel de su vida: Gelsomina. Esta mujer fea y torpe sabe que, más allá de su muerte, se halla la imagen de una vida, de un mundo donde los fantasmas de la pantalla se confunden con la realidad. Conoce su realidad, hecha de sentimientos vagos, alegre a ratos, dolorosa y triste, y sabe cuánto le debe a Chaplin en su gesto, en su ropa y en su modo de hacerse perdonar su pasión por los demás.

Pero la acogida inicial a su trabajo preocupó a Masina, que pensaba que el problema era su tipo físico de mujer, que se había pasado de moda, sepultado por la belleza exuberante de las nuevas *maggiorate* Sophia Loren y Gina Lollobrigida. Masina no era una belleza convencional, desde luego. La actriz era el rostro de la inocencia, cincelado a partir del chaplinesco personaje creado por su marido para ella. Tenía una cara de muñeco de trapo, blanca como la tiza, y dos ojitos redondos. Tenía los brazos cortos y piernas de gato con botas, que salían disparadas cuando estaba contenta. Era la gracia, el movimiento, la elegancia, y las composiciones de payaso tierno que creó para Fellini eran sólo uno de los ángulos de un talento que podía investir de intenso magnetismo personal a cualquier personaje. Masina siempre resultó chocante y conmovedora. Jamás arrancó lágrimas gazmoñas, sino lágrimas filosóficas mezcladas de sonrisa, esas lágrimas raras, casi exquisitas, que hicieron de ella musa de la desolación existencial. O te gustaba o la detestabas. Los críticos la adoraban.

GRACE KELLY ES LISA FREMONT

La ventana indiscreta (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954)

En *La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock bordó un magistral relato de suspense sobre el poder de la mirada, expresión suprema de su arte. La película es engañosamente obvia por lo entretenida que es. Combina un misterio apasionante con una sugerente historia de amor protagonizada por dos de las estrellas más atractivas de la década, el famoso James Stewart y la relativa principiante Grace Kelly. La historia juega con sus respectivas imágenes cinematográficas: para Hitchcock, Grace era como «un volcán cubierto de nieve», caliente por dentro y fría como el hielo por fuera. En *La ventana indiscreta*, el director pone en contraste su indisimulado apetito sexual con su reservado, casi aristocrático porte. Kelly da vida a Lisa Fremont, una profesional de la moda que está dispuesta a hacer cualquier cosa, incluso mudarse «a un apartamento de enfrente y bailar la danza de los siete velos cada hora», por llamar la atención del héroe. Grace era la más bella, la más rubia, la más sofisticada, una princesa en la pantalla y en la vida real. Resultaba hermosa, elegante, segura de sí misma, lucía el vestuario a la perfección y, además, sabía ser divertida y *sexy* cuando era necesario. Las mujeres perfectas siempre iban perfectamente vestidas en las películas de Hitchcock, y de la misma manera que el guion empezaba con la actriz, la dirección hizo lo propia con su aspecto. Posiblemente Kelly estaría perfecta vestida con un mono, pero Hitch le dijo a Edith Head que Grace debería hacer pensar en «una pieza de porcelana china, algo muy delicado». Head conseguiría una nominación al Oscar por el vestuario del filme, entre el que se encontraba el vestido blanco y negro, con falda de gasa, que la actriz luce en su primera y espectacular aparición, así como el fino camisón con el que aparece más adelante.

En la piel de Lisa, la futura princesa de Mónaco está simplemente maravillosa, tan sofisticada, elegante e increíblemente bella como siempre, pero más seductora y subyugante que nunca. Cada una de las veces que Lisa mira a su indeciso novio. Cada una de las veces que le pone una de sus manos (o las dos) encima. Cada una de las veces que le provoca con una distinción fuera de lo común, como en la escena en la que se exhibe ante él en una provocativa *negligée,* anunciando sin perder la compostura que «esto es un anuncio de atracciones venideras». En todas se intuye por qué se va a salir con la suya. Pocas veces en la historia del cine alcanzó la insinuación tanto refinamiento. Frialdad externa y fuego interior, una mezcla única en Hollywood. «Tiene demasiado talento, es demasiado guapa, demasiado sofisticada, demasiado perfecta», se queja Jeff con respecto a Lisa, y esa era Grace Kelly.

JAMES DEAN ES CAL TRASK

Al este del edén (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955)

Basada en la obra homónima de John Steinbeck, una relectura de la historia bíblica de Caín y Abel ambientada en la California de finales del siglo XIX y principios del XX (se publicó en septiembre de 1952 y en noviembre era el número en las listas de *best sellers*), *Al este del edén* presentó al mundo a James Dean, destinado a convertirse en un ejemplo para una juventud que pedía a gritos un ídolo a quien venerar.

En un principio, la Warner trató de unir a Marlon Brando con Montgomery Clift como los hermanos gemelos, lo que hubiese convertido el proyecto en una película de mayor envergadura... y muy extraña. No podían decidir quién iba a encarnar al bueno. Así que se olvidaron del tema. Cuando empezaron las audiciones, la corta lista de candidatos se había reducido a Richard Davalos, Paul Newman y James Dean. Cualquiera que fuese el criterio, se probaron varias combinaciones en las pruebas de pantalla, incluyendo una legendaria sesión entre Dean y Newman, en la que Jimmy improvisó ante la cámara la frase «Bésame». «No te he oido» replicó Paul con una sonrisa forzada. Los dos podrían haber trabajado bien juntos y Newman indudablemente habría sido un Aron más complejo. En vez de eso se tomó la decisión de emparejar a Dean con Davalos. Jimmy no tuvo dificultades para identificarse con el papel del joven incomprendido que desprecia a su padre mientras suplica su amor. Conocía la soledad y había sufrido el rechazo; y, como Cal, creía estar marcado de algún modo por la anormalidad o la maldad. Estos paralelismos entre el actor y su personaje no era accidentales. Kazan era muy consciente de ellos cuando escogió a Dean. «No tenía sentido intentarlo con otro actor. Jimmy exhibía un resentimiento contra todos los padres. Era vengativo, huraño, se sentía perseguido y era suspicaz».

En el primer preestreno con público, «la gente se volvió loca con James Dean», informó el "Hollywood Reporter". El propio Kazan estaba allí: «La platea estaba llena de chicos que nunca le habían visto y en el momento en que él apareció en la pantalla empezaron a gritar y a chillar y el cine se vino abajo». La crítica también se volvió loca con Dean, cuya actuación fue calificada de magistral, de las que marcan época. Intérprete de notables recursos, brillante e impredecible, Jimmy hizo de sus tics la marca de la casa: posturas torturadas, extravagancia en los gestos, sensibilidad casi animal, dudas estudiadas y una mirada huidiza que dibujaba en su rostro las huellas de la soledad. Poseía un encanto fuera de lo común, una sorprendente capacidad para llenar hasta el último recoveco de la pantalla, y su imagen desgarrada y romántica ejercía sobre el espectador un magnetismo arrollador. Su magia era indiscutible.

HENRY FONDA ES DOUG ROBERTS

Escala en Hawai (*Mister Roberts*, John Ford y Mervyn LeRoy, 1955)

Muchos son los personajes a los que Henry Fonda concedió marchamo de inmortalidad en la pantalla: el patético Tom Joad de *Las uvas de la ira*, el melancólico Wyatt Earp de *Pasión de los fuertes*, el cura atormentado de *El fugitivo*, el arrogante coronel de *Fort Apache*, el contrabajista injustamente acusado de robo en *Falso culpable* y el dubitativo jurado de *Doce hombres sin piedad*. Pero no acaban aquí sus grandes composiciones. Falta, al menos, una. Su personaje más emblemático, aquel en el que puso toda su alma y al que encarnó miles de veces en la escena, Mister Roberts, el inolvidable protagonista de *Escala en Hawai*.

Adaptación de la tragicómica novela escrita por Thomas Heggen en 1946, la obra narraba las peculiares aventuras en tiempos de guerra de la tripulación de un buque de carga de la Armada norteamericana llamado "USS Reluctant". Fonda se pasó casi cuatro años sobre el escenario interpretando al entrañable teniente Doug Roberts, el vivo retrato del actor: tranquilo y decente, un hombre buscando un sentido a su vida. Este personaje le valió un premio Tony en 1948, entre otros galardones, además de las mejores críticas de su carrera. "Mister Roberts" era algo que Fonda llevaba muy metido en el corazón, un triunfo profesional profundamente relacionado con las experiencias emocionales más importantes de su vida.

La película que le devolvió a Hollywood fue, precisamente, una adaptación de su gran éxito teatral. A pesar de la abundancia de diversión que *Escala en Hawai* ofrece, gran parte de su popularidad fue inherente a su oportunidad. Aunque ambientada en la Segunda Guerra Mundial, lo que la historia capturaba realmente era el tono de Norteamérica a mediados de los años cincuenta. Pero es la inteligente y lamentablemente subestimada interpretación de Fonda la que da poder y resonancia a la película. En la piel del eficiente y popular Roberts, un modelo de callada humildad, de humanismo y disciplina, está relajado y sincero. El personaje tenía todas las virtudes militares que han caracterizado a los héroes bélicos, pero su vocación para el deber hasta el martirio estaba en pugna con la atmósfera de aguas estancadas en que pasaba anclado su barco toda la guerra. Su destino se cumple, fuera de ese escenario miserable, para morir peleando y dejar como testamento una carta ejemplar: sencilla, pulcra, sentida pero sin sentimentalismo. Fonda esquiva cuidadosamente la sensiblería... y hábilmente minimiza las escenas pomposas. Y lo hace con honestidad, moderación y una habilidad nada ostentosa. Es el suyo un trabajo tan suculento y equilibrado, tan ágil y creíble, que parece más que perfecto: insuperable.

ROBERT MITCHUM ES HARRY POWELL

La noche del cazador (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955)

En su momento, *La noche del cazador* fue una obra maldita de nulo éxito comercial. El director, Charles, Laughton fue duramente criticado y jamás se atrevió a repetir la experiencia. Hoy, su película no es sólo un clásico. Es unas de las obras más adoradas del cine norteamericano. Basado en una novela de Davis Grubb publicada en 1953, su argumento gira en torno a un predicador de la época de la Gran Depresión, un asesino sistemático que persigue implacablemente a dos huérfanos para apoderarse de un botín de diez mil dólares que los niños tienen en su poder. El libro era perfecto para Laughton: prosa de cadencia afectada, la historia de un Sur opresivo, emociones elementales, himnos, picnics, decencia y destrucción: puro "gótico norteamericano". Y Robert Mitchum era el actor adecuado para meterse en la piel de Harry Powell. «Bob era alguien capaz de irradiar un gran encanto y a la vez de esconder el mal bajo la superficie», afirmó el productor Paul Gregory.

Powell es un carismático predicador evangelista que practica «la religión que el señor Jehová y yo hemos convenido». Vestido de negro, este ser diabólico vagabundea por los caminos de un Sur devastado en busca de fortuna, combinando sus crímenes con sermones sobre la eterna lucha interior entre el Bien y el Mal, simbolizada por un combate entre sus dos manos: en los nudillos de su mano derecha lleva grabada la palabra "Amor" y en los de la izquierda "Odio". Estos vocablos se leen en su rostro con tanta claridad como en sus nudillos. Siempre atraído por el olor del vil metal, con un currículum que incluye el asesinato de veinticinco viudas a las que robó sus bienes, Powell es un lobo con piel de cordero. Cuando esgrime su inseparable navaja, con la que disfruta perforando la carne humana, es la viva imagen de la Bestia.

Apoyado en su inquietante presencia, su inalterable sobriedad y esa proverbial inexpresividad tan criticada en sus primeros trabajos, Robert Mitchum bordó el papel de su vida. El *bad boy* del cine norteamericano aportó todas las cualidades que su personaje requería: seguridad, aplomo, poder de fascinación, una mirada soñolienta y, sobre todo, una cierta ironía malévola que desarma a cualquiera. Su interpretación es delicada, seductora, suave. Hasta en sus momentos más salvajes hay en él una sinuosidad opuesta a esos monolitos de masculinidad que conforman el grueso de su filmografía. Su personaje tiene un trasfondo mítico, a la vez atractivo y repulsivo. «Inclinarse! ¡Inclinarse! Inclinarse sobre el brazo eterno», canta el asesino sin escrúpulos y, escuchado en la distancia, ahora más cerca, ahora más lejos, su cántico se hace opresivamente amenazador.

ALEC GUINNESS ES MARCUS

El quinteto de la muerte (*The Ladykillers*, Alexander Mackendrick, 1955)

Formado en las mejores tradiciones del teatro clásico, Alec Guinness ya se había consagrado como uno de los más destacados intérpretes de la escena cuando, después de la guerra, se hizo inmensamente popular con su intervención en una serie de películas pertenecientes al breve renacimiento de la industria inglesa. Protagonista de algunas de las más memorables comedias de la época, su nombre va unido al brillante período de los legendarios estudios Ealing, a través de una extensa galería de personajes de amplio registro temático, particularmente satíricos. Ahí están *Ocho sentencias de muerte*, *Oro en barras* y *El hombre del traje blanco*. Pero por encima de todas ellas se levanta su prodigiosa caracterización en *El quinteto de la muerte*.

La trama argumental de esta deliciosa y ácida comedia negra es de sobra conocida. Una dama octogenaria, la señora Wilberforce (Katie Johnson), alquila una habitación a un tal profesor Marcus, un hombre de aspecto siniestro pero de refinados modales. El inquilino es visitado diariamente por cuatro individuos muy extraños. Pretextan haber formado un quinteto de cuerda, cuando en realidad son una banda de ladrones que durante los fingidos ensayos preparan un atraco. El golpe tiene éxito, pero la señora Wilberforce descubre por casualidad la verdad del asunto. Les regaña como si fueran niños y les propone que devuelvan el dinero. Ellos deciden matarla, pero no consiguen ponerse de acuerdo sobre quién deberá ser el ejecutor del crimen. En el enfrentamiento van cayendo uno tras otro, de forma accidental o calculada.

Con *El quinteto de la muerte*, Alexander Mackendrick obtuvo una obra que despide aromas de cine inteligente, refinado y tremendamente original. Desde sus primeros fotogramas, la cinta discurre entre la comedia y la farsa, entre escenas decididamente jocosas y escenas realmente crueles. Todo ello es posible porque el guion de William Rose es soberbio, porque el acertado empleo del color permite crear la atmósfera más adecuada en cada momento (el mundo de la anciana está lleno de luz y color, mientras que los gangsters aparecen rodeados de una penumbra siniestra), y porque todos los actores componen una galería de personajes inolvidables.

El impagable Alec Guinness está más allá del bien y del mal en la piel de un tétrico atracador, un personaje desgreñado, de faz lívida y ojos inyectados en sangre, parapetado en una kilométrica bufanda. Con su maquillaje color tiza, sus ojeras negras, su desordenada cabellera y su aire zalamero, Sir Alec bordó con suma finura uno de los esperpentos más divertidos de la historia del cine. Hay que ver a este actor lanzar miradas esquinadas para confiar en la magia de la interpretación.

JAMES DEAN ES JIM STARK

Rebelde sin causa (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955)

Después de estudiar en el Actor's Studio, James Dean llamó la atención con su trabajo en "The Immoralist". A partir de entonces todo pasó muy rápido. Siete meses separaron el estreno de *Al este del Edén* de su muerte. Apenas un rato bastó para levantar un mito. *Rebelde sin causa* se estrenó unos días después del accidente fatal. La popularidad que le había dado su primer filme se multiplicó. La realidad parecía encontrarse con la ficción: Dean murió como un rebelde, al volante de su Porsche nuevo, en un impulso suicida más fuerte que el dinero, que el éxito, que la gloria... Acababa de terminar su última película, *Gigante.* El culto tomó formas diversas, incluso contradictorias: algunos privilegiaron su actitud de *rebel without a cause,* de díscolo dispuesto a todo por llevar a la práctica su furor vital; otros se identificaban con el héroe cohibido, representante de un malestar vital moderno al que el Dean daba un aspecto estético. Pero todos se identificaron con su "furia de vivir".

Jim Stark es un joven con una compulsiva tendencia a la autodestrucción, insatisfecho, escindido entre un padre pusilánime y una madre autoritaria, incapaces de depositar en él el menor atisbo de cariño. Este personaje era el representante inequívoco de la frustración de esa generación de jóvenes airados y de su implícito, aunque apenas articulado, rechazo de los valores materialistas con los que había crecido.

De la mano de un amplio cinemascope en el que los sentimientos se derraman hasta el agotamiento, Nicholas Ray hilvanó un enérgico y ensordecedor melodrama alrededor de la incomunicación, la amistad, el refugio de los corazones heridos. El lirismo exacerbado de la mirada del director, feroz y romántica a un tiempo, impregnó de profundidad y rigor este estudio de la alienación juvenil que traducía rituales adolescentes como las carreras de coches y los duelos de navajas con una gravedad reservada para las épicas bíblicas. Y ningún otro actor como James Dean, con su composición tan interiorizada, tan propia del Actor's Studio, ha transmitido con tanta propiedad el desarraigo que atenaza a Jim Stark, un ser de carne y hueso que mastica el asfalto, se revuelve en él y grita bien alto su angustia vital. Él es a la vez la víctima y el héroe, e inyecta a la historia todos los difusos fragmentos de su propia personalidad. *Rebelde sin causa* fue un hito, el *Acorazado Potemkin* del cine de delincuentes juveniles, el mascarón de proa de un género y unos arquetipos que se impondrían en el cine norteamericano de esa década. Pero no nos engañemos, fue la incandescente interpretación de James Dean –una de las más emblemáticas de los años cincuenta– la que transformó la película en algo mítico.

LAURENCE OLIVIER ES RICARDO III

Ricardo III (*Richard III*, Laurence Olivier, 1955)

Según la opinión general, *Ricardo III* es el más elocuente, sencillo y satisfactorio de los tres shakespeares cinematográficos que Laurence Olivier echó sobre sus espaldas. Alan Dent, el crítico y erudito shakespeariano que ayudó a adaptar el texto original, habló así de su amigo y colaborador: «Como intérprete y director, Olivier reúne la fuerza de Hércules y la ubicuidad de Mercurio». El dúo hizo cambios muy acertados: abrió la película con la escena final de "Henry VI, Part ·3", estrategia que sirve para dejar establecidas las intrigas y tensiones palaciegas y llenar en consecuencia de sentido el célebre monólogo posterior: «Este es el invierno de nuestro descontento...». En *Ricardo III*, Olivier aprovechó la ocasión para compartir sus monólogos con el público de la película: primero con humor socarrón, luego, a medida que asciende en su despiadada carrera cortesana, con sobriedad creciente. Este audaz recurso teatral funciona mejor que los soliloquios en *off* de *Hamlet*.

Al mando de las cámaras, Sir Larry tomó un camino audaz. Sin embargo, *Ricardo III* es una película de actor, y es el actor el que domina la película, con una composición clásica y rica en el papel de un monstruo ligeramente deforme, al que Olivier convierte en aterradora personificación del cálculo y la perversión. Pese a su voz meliflua y a su brillante interpretación verbal, no resulta fácil reconocer al apuesto actor bajo la peluca de paje y la nariz alargada, los matices de actuación y el impredecible lenguaje corporal. Una gran representación shakespeariana, sin duda, incluida la escena cumbre de la batalla de Bosworth Field (modesta en su reproducción, por otro lado) y el desesperado alarido final del rey moribundo: «¡Mi reino por un caballo!».

La interpretación de Olivier puede tomarse como lo que pretende ser –la visión "definitiva" del personaje– o como histrionismo en estado puro, pero siempre resulta apasionante como fenómeno. Un recital que llevó a un conocido crítico a exclamar «Ha plasmado en el celuloide una de las interpretaciones shakesperianas más grandes de la historia..., elevando el humor del cómico horror del personaje al nivel de la genialidad... Con su Ricardo III, Olivier ha logrado asaltar la cumbre del Olimpo y ha plantado allí sus reales... Estamos ante el más grande de los actores vivos.»

Escondido tras una soberbia caracterización física y amparado en un despliegue de recursos asombroso, este gigante de la escena tocado por dones divinos perfiló en la pantalla el más extraordinario ejemplar de villano que ha conocido el teatro. «Que por su muerte hablen alto la música marcial y las honras guerreras». Lo demás, como dice Hamlet, es silencio.

ROMY SCHNEIDER ES SISSI

Sissi (Ernst Marischka, 1955)

Lo que uno se encontraba a primera vista era una cara fascinante. Pero detrás se escondía un alma, un alma fuerte. Y luego, la suma del talento adquirido a lo largo de más de un cuarto de siglo de práctica cinematográfica. Un buen balance, en suma. Pero Romy Schneider tuvo una jaula de oro: Sissi, la dulce princesa adolescente de las más almibaradas películas del cine alemán. La primera entrega de la serie provocó el delirio inmediato en Austria, y la fiebre se extendió pronto a Alemania. Frente a la imagen agresiva y sexual de otro mito adolescente de la época, Brigitte Bardot, la de Romy no dejaba de ser anacrónica: mirada diáfana de ingenua de ojos azules, cabellos largos y ensortijados, cintura de avispa y modales de internado. Pero el reguero se extendió por toda Europa, alcanzando incluso a Estados Unidos.

Evocaciones ingenuas, cuando no ridículas, de un pasado glorioso y elegante, las tres cintas destinadas a glorificar, magnificar e idealizar la vida de la archifamosa Elisabeth de Austria –*Sissi*, *Sissi emperatriz* y *El destino de Sissi*– centraban su interés en la descripción de la opulenta vida palaciega de la nobleza austríaca de la segunda mitad del siglo XIX. La existencia de la emperatriz se presenta como una serie de ceremoniales enmarcados por las lujosas estancias del palacio real: banquetes, recepciones, bailes, paseos a caballo... Aunque, en realidad, la historia de Sissi fue menos melosa. Mujer de fuerte personalidad, muy culta, rebelde y avanzada a su época, detestaba la vida de la corte y procuraba mantenerse alejada de Viena y la vida pública.

Sissi era un personaje impostado que divertía a los espíritus cultivados y conmovía a los menos sofisticados. Pero cada vez que la trilogía imperial reaparece en la pequeña pantalla, con ella resurgen los espectadores dispuestos a suavizar el gesto y lamentar que el desagradable cine de nuestros días, cínico, realista, ya no ofrezca películas como la célebre trilogía dirigida por Ernst Marischka, tan decorosas y recreativas. El personaje aplastó durante años la naturaleza fogosa de Romy: la joven actriz quedó a merced de la sonrisa angelical, de la cara de muñeca de la tierna emperatriz. Nadie pensó que sobreviviría al papel que la hizo famosa derramando lágrimas de cocodrilo. Pero en 1958, Schneider consideró llegado el momento de romper con el molde asignado. Y entonces alzó el vuelo de repente. Rasgar los tirabuzones, cargar la expresión de angustia, perfilar los pómulos, profundizar la mirada, desnudar un cuerpo espléndido, amar no como en las novelas de agua de rosas, sino como en la vida: tales son los móviles del asesinato de la etérea Elisabeth de Austria, refrendado por Luchino Visconti en *Ludwig*.

MARILYN MONROE ES LA CHICA

La tentación vive arriba (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955)

Una hermosa rubia y un hombre de mediana edad pasean por las calles de Nueva York. Aunque es de noche hace un calor insoportable y, para refrescarse, la joven se detiene unos momentos sobre unas rejas de ventilación del metro. Una ráfaga de aire frío levanta la falda de su vestido blanco y, aunque ella intenta sujetarla, la cámara muestra sus bien torneadas piernas y una amplia sonrisa de alivio. Esta escena, que es ya un icono de la cultura popular del siglo XX, pertenece a *La tentación vive arriba*. Y la rubia en cuestión es el elemento que ha hecho de esta película un título mítico donde los haya: Marilyn Monroe, emblema erótico por antonomasia de los años cincuenta y más allá de aquella década.

Billy Wilder comprendió desde el principio del rodaje que trabajar con la mujer más deseada de Norteamérica no era un plato de buen gusto. Marilyn era una muchacha enferma, confusa, pero cuando aparecía en pantalla, algo le ocurría. Tenía magia. Merecía la pena soportar todas sus extravagancias. *La tentación vive arriba* es todo un homenaje a su *sex-appeal*, a su encanto personal, a su maravillosa fotogenia. Su belleza era tan explosiva que su sola presencia podía desatar toda clase de pasiones y fantasías sexuales. «Si exceptuamos a Greta Garbo, no ha habido en la pantalla otra mujer con tanto voltaje», dijo de ella el deslenguado cineasta vienés. Tenía esa clase de talento que no se aprende en las escuelas de interpretación.

Pocas veces estuvo Monroe tan radiante y atractiva como en la piel de la encantadora, irresistible y solitaria vecinita de al lado, una modelo que en verano guarda su ropa interior en la nevera. La Chica, cercana y cotidiana, representa un incontable puñado de fantasías masculinas hechas carne. Marilyn parecía nacida para el papel de rubia ingenua en comedias que parecían no tomársela en serio.

Basada en una obra de George Axelrod, adaptada por el propio autor en estrecha colaboración con Wilder, *La tentación vive arriba* puede parecer una comedia de enredo, pero detrás del espléndido cuerpo de Monroe se esconde una demoledora carga de profundidad preparada para estallar cuando el espectador menos se lo espera. Su franqueza sexual, la obviedad erótica de las fantasías que genera la mente de su protagonista masculino y su demoledora crítica del *American way of life*, convierten el filme en una malévola fábula social sobre el macho moderno, sin que por ello deje de ser realmente divertida. Con un par de escenarios, media docena de *gags* antológicos, una retahíla de diálogos chispeantes y una actriz maravillosa, Billy Wilder rodó una película absolutamente inolvidable. Y no era la primera vez que lo hacía.

590
Fleurette
Jewelry

JOHN WAYNE ES ETHAN EDWARDS

Centauros del desierto (*The Searchers*, John Ford, 1956)

Centauros del desierto es la historia de Ethan Edwards, un hombre misterioso y obsesivo que ha estado en paradero desconocido desde que terminó la Guerra de Secesión, en la que luchó junto a los confederados. Tras muchos años de ausencia vuelve a casa de su hermano Aaron (Walter Coy). Pronto comprendemos que Ethan y su cuñada (Vera Miles) se aman en silencio: él apenas le quita los ojos de encima y ella acaricia amorosamente su chaqueta. Cuando llaman a Ethan tras una incursión comanche, la familia es asesinada por un indio llamado Scar (Henry Brandon), que se lleva con él a Debbie (Natalie Wood), la hija más joven. Ethan jura vengarse y recuperar a su sobrina, por mucho tiempo que le cueste. A su odio hacia los comanches y lo que cree que le están haciendo a su sobrina se añade su furia, pues piensa que cometió un error al dejar sola a la familia de su hermano.

Lo que sigue es, a primera vista, la clásica historia de un rescate. Pero no lo lleva a cabo un hombre de buena voluntad, como suele suceder en el cine de John Ford, sino un personaje neurótico y racista, cuya búsqueda no es un acto de heroísmo, sino más bien el refugio de un solitario decepcionado y amargado que se agarra al fantasma de una joven que posiblemente le recuerda a aquella mujer a la que amó en silencio y respetó con tristeza. A lo largo de siete años –que Ford sintetiza en escenas fuertemente dramáticas y elegantes elipsis– esta expedición revela, poco a poco, que su objeto no es el rescate, sino la muerte: una frenética odisea de venganza. Y, llegado el momento, pretende incluso matar a su sobrina Debbie, «por vivir como una comanche». La reunión final de tío y sobrina, tras la muerte de Scar, proporciona a la película su escena más patética y al cine uno de los grandes momentos de su historia.

El sabor épico de la película tiene, naturalmente, rostro y silueta: la de John Wayne. Él encarna a la perfección el modelo de héroe solitario, el último tal vez de una especie en extinción sometida a su propio código de valores, a sus leyes propias. El personaje del feroz Ethan Edwards se encuentra entre los papeles más fascinantes y misteriosos a los que se haya enfrentado nunca un actor. Es un hombre obsesionado hasta el fanatismo que rebosa amargura y rabia. Mutila cadáveres, se comporta con la misma crueldad feroz que los indios a los que desprecia. Wayne lo interpretó maravillosamente y, al igual que con su Tom Dunson en *Río Rojo*, le honra su valentía para encarnar a un personaje que, según sus propias palabras, «es casi del todo insensible y tiene pocas virtudes que le rediman». La suya es una creación tan bella y conmovedora que resulta excepcional desde cualquier ángulo.

YUL BRYNNER ES MONGKUT

El rey y yo (*The King and I*, Walter Lang, 1956)

Vehemente, calvo y con sangre mongola en sus venas. Yul Brynner era perfecto para encarnar a un monarca poseedor de títulos tan grandilocuentes como Señor de la Vida, Hermano de la Luna, Primo del Sol y Árbitro de las Mareas. Los críticos estuvieron de acuerdo. En el "New York Herald Tribune", por ejemplo, se pudo leer: «Es Brynner quien da a la película su chispa animal. Es por completo un rey oriental, desde los elocuentes dedos que puntúan sus órdenes hasta sus pies descalzos. Acecha por el palacio como un leopardo impaciente. Sus ojos brillan con furia imperial, se abren con curiosidad juvenil, y en su lecho de muerte, están llenos de resignación y sabiduría acumulada. Esta es una rara pieza de actuación. ¡Brynner es el Rey!».

Primero fue el teatro. El éxito de la opereta de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein "The King and I", presentada en Broadway en 1951, propició el nacimiento del personaje Brynner: con el cráneo rasurado, aspecto de Gengis Kahn, mirada hipnótica, vestuario barroco, engolado como un mueble chino dieciochesco, el artista reveló por primera vez la presencia que mantendría durante el resto de su vida. Es indudable que, en su afán de distinguirse, Yul se confinó para siempre a los límites impuestos por esta imagen. No abundan los empleos para un europeo de ojos rasgados y enfurecidos y calvicie voluntaria, primorosamente mantenida.

"The King and I" significó la consagración. Brynner ofreció más de tres mil representaciones de esta opereta, antes de protagonizar la versión cinematográfica. En 1956, Brynner recuperó con naturalidad su papel de Mongkut en la pantalla. Y estuvo fantástico: irresistiblemente tozudo y autocrático, una interpretación llena de sutileza y mucho magnetismo. Tras del berroqueño hermetismo de su encarnación del poder absoluto, el soberano despótico sumido en un conflicto (cultural y sexual) dejaba asomar su almita de buen burgués al que se le cae la baba contemplando el despliegue de moral casera de una maestra de escuela británica. Ganó el Oscar al Mejor Actor y la película tuvo un éxito arrollador.

Con este papel interpretado con dominio admirable, Yul Brynner accedió al rango de las diez estrellas más taquilleras de Hollywood. Desde entonces, su personalidad se confundió con ese personaje de encanto exótico. Con su papel de autoritario monarca de mirada de acero, amante de los oropeles palaciegos y las actitudes pomposas, el "Divino calvo" impuso –no sin humor– una nueva clase de virilidad y *sex-appeal* masculino. Su rey de Siam destila crueldad y ternura, ingenuidad e inteligencia, y sobre todo un erotismo salvaje realmente fascinante.

DAVID NIVEN ES PHILEAS FOGG

La vuelta al mundo en 80 días (*Around the World in 80 Days*, Michael Anderson, 1956)

Poner en pie *La vuelta al mundo en ochenta días* fue una empresa titánica que se sustentó de la nada, y la nada era tan solo la fuerza de voluntad de un acróbata del milagro, un ciclón arrollador que respondía al nombre de Mike Todd, que apenas vivió para ver el éxito de la película. La excusa literaria era el libro de Julio Verne, el relato con mayor número de escenarios y desplazamientos de la historia. El protagonista de la novela es el puntual Phileas Fogg, miembro de un selecto club londinense, que apuesta toda su fortuna en el desafío de recorrer la Tierra (en tren, barco, globo y elefante) en el plazo máximo de ochenta días. Le acompaña su inepto criado (Cantinflas) y por el camino recoge a una princesa errante (Shirley MacLaine), mientras es perseguido por un detective de Londres (Robert Newton) que cree que el trotamundos ha robado el Banco de Inglaterra.

Hasta 1956 nadie había osado reunir más de dos o tres estrellas en una misma película, por cuestiones presupuestarias y de competencia entre ellas. Pero Todd fue entusiasmándose poco a poco con la idea de llegar hasta reunir, como gemas de una corona imperial, un ejército de famosas personalidades de la época –esta fue la película que inició la moda de los cameos. El rol del aristócrata Phileas Fogg, uno de los más largos jamás interpretados por un actor de cine, era el que presentaba más complicaciones. El productor buscaba en el mercado una estrella que no fuese demasiado carismática para presentar la historia y mantener el peso de la acción sobre sus hombros. Finalmente fue a parar a manos de David Niven, un actor consolidado pero no muy popular en aquellos días. La novia de Todd en aquella época, Evelyn Keyes, había salido con Niven años atrás, y pensaba que resultaba perfecto para el papel. Así se lo dijo a Mike, aunque no le informó de su antiguo romance, pues el productor era extremadamente celoso. El actor cobró cien mil dólares de la época.

Todo en esta gran y bella película huele a autenticidad, excitación y enorme espectacularidad. La mayor parte de las escenas de acción están interpretadas simultáneamente para el suspense y las risas, con David Niven manteniendo su flema británica y brindando una gran interpretación. Niven se mueve como pez en el agua en la piel del tozudo y perseverante Fogg, que vive múltiples aventuras en todos los continentes (de la jungla india al lejano Oeste) sin despeinarse ni perder sus ademanes circunspectos. La imagen del actor británico, quintaesencia de la elegancia, quedó fijada para siempre en las escenas en las que enfría champán en la nieve mientras sobrevuela los Alpes en globo.

BRIGITTE BARDOT ES JULIETE HARDY

Y Dios... creó a la mujer (*Et Dieu... créa la femme*, Roger Vadim, 1956)

Brigitte Bardot explotó, sensual y animal, en la cara del cine galo sobre una gran pantalla en color, en dimensiones de Cinemascope, con un melodrama calenturiento sobre una esposa adolescente que saborea las delicias de Saint-Tropez. Al principio, *Y Dios... creó la mujer* no tuvo mucho éxito en la Francia austera y envarada de la posguerra, donde se exhibió expurgada de lo que se consideró sus alicientes más "pecaminosos", cuando lo realmente incitante, lo turbadoramente atractivo era el inquietante desparpajo de Brigitte, a mitad de camino entre la perversidad inconsciente y el mayor de los candores. Además, hubo problemas de censura, y la prensa fue inducida a creer que en las escenas de amor con Jean-Louis Trintignant no había trampa ni cartón. El Vaticano clamó al cielo, los bienpensantes se persignaron, pero en Estados Unidos causó sensación, y la explosión de éxito acarreó una imparable reacción en cadena en todo el mundo. Millones de hombres se enamoraron de B.B., un fenómeno para el que se acuñó un nuevo término: "Bardolatría".

El título anuncia ya la búsqueda de "una nueva naturalidad", del regreso a una frescura original. Roger Vadim propuso una visión más auténtica de la mujer, en ruptura con la imagen que daba de ella el cine de posguerra. Juliette aparece como otra clase de mujer, la chica que hace lo que quiere, como quiere y cuando quiere, sin sufrir por ello al final. Que adora el sexo. Y es una crápula encantadora. A los treinta segundos de película, vemos todo su cuerpo desnudo, estirado de una punta a otra de la pantalla de Cinemascope... que es larga, muy larga. Todo este celuloide está ocupado por Bardot, incluidas sus nalgas de chico, cuando se reclina perezosamente sobre su estómago, aspirando el sol mediterráneo y dando pataditas distraídas al aire. Luego, según avanza la historia, se va despeinando, desordenándose su famoso pelo rubio. Deja de llevar zapatos, viste ropa que parece haber recogido del suelo. Pero, atusada o desarreglada, es el centro de todas las escenas. Y cuando no aparece, emergen los hombres mirando escaleras arriba, observando el mar, mirándola por la ventana, y sabemos que están pensando en Juliette.

Nadie se molestó en enjuiciar el trabajo interpretativo de Brigitte. Lo importante era la sana amoralidad que encarnaba, el peligro que representaba, que ella tomara la iniciativa con los hombres. La película constituyó el nacimiento de un mito que a partir de entonces asociaría su nombre al erotismo cinematográfico más desenfadado, libre y sin tapujos, pero desprovisto de la menor implicación contestaria o ideológica. Un objeto de lujo, revestido de apariencia humana, dócil, picante y suntuoso.

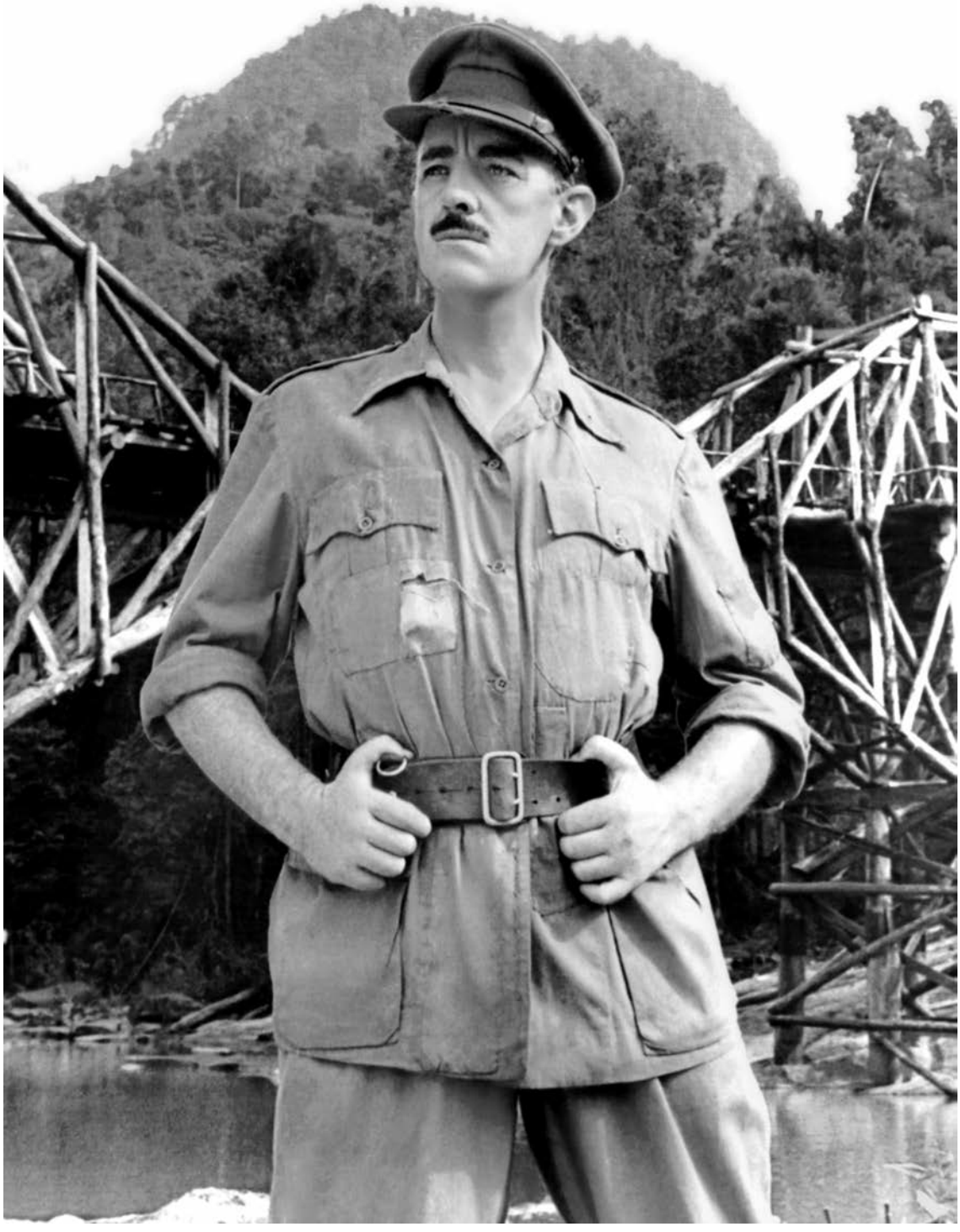
ALEC GUINNESS ES NICHOLSON

El puente sobre el río Kwai (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957)

En un momento en que el cine bélico parecía haber agotado el filón temático, esta coproducción angloamericana realizó el milagro de convocar al público masivamente a las salas en que se exhibía. Uno de los factores del éxito del filme fue la originalidad del relato, que lograba establecer un punto de vista distinto acerca de la locura y la futilidad de toda guerra. La mayoría de las películas bélicas muestran de manera inequívoca su posicionamiento. *El puente sobre el río Kwai* es una de las pocas que se concentra no en verdades o falsedades generales sino en individuos. El guion de Carl Foreman y Michael Wilson propone en su línea básica el enfrentamiento entre dos actitudes, que no por representar intereses políticos opuestos son diferentes en su esencia. Tanto el coronel Nicholson como su homólogo Saito (Sessue Hayakawa) responden a una misma idea del militarismo, ambos ejercen un culto de la disciplina y de la obediencia jerárquica, para ellos las institución militar y sus leyes son sagradas e indiscutibles. Cuando Saito ordena que los presos británicos construyan un complejo puente sobre el cañón del río Kwai, el despótico coronel inglés prohíbe a sus mandos trabajar junto a la tropa, citando la Convención de Ginebra. Nicholson está preparado para morir antes que renegar de sus principios, y por ello se empeña en obligar a sus hombres a seguir la ley a rajatabla, negándose en redondo a colaborar con el enemigo.

En el capítulo interpretativo, la figura del errado Nicholson es, sin duda, el alma de la película. Alec Guinness revela magistral sabiduría en su composición del personaje, porque el indomable coronel, hay que decirlo, es un plasta de hombre. Un simple mandado. Y sin embargo, bajo su aparente cerrazón, Guinness consigue revelar toda la hondura del personaje. Estos momentos son escasos por necesidad, pero alcanzan para despertar nuestra simpatía hacia él, aunque su ofuscamiento en seguir la letra de la ley acabe casi por convertirle en traidor.

Es sabido que a David Lean le hubiera gustado contar con Charles Laughton para este papel. Los contrastes entre Guinness y Laughton son tan extremos que uno se pregunta cómo el director pudo imaginar a los dos actores para el mismo papel. Seguramente Laughton habría sido más exuberante y expresivo. Guinness interpretó al indomable Nicholson como alguien seco, reservado, y no obstante ardiendo por una intensa obsesión. Sólo él podía hacer no ya verosímil, sino palpablemente humano, casi conmovedor a ese ejemplo de tozudez militar. Su soberbia creación le reportó un Oscar ampliamente merecido. Nunca fue tan flemática la flema británica.



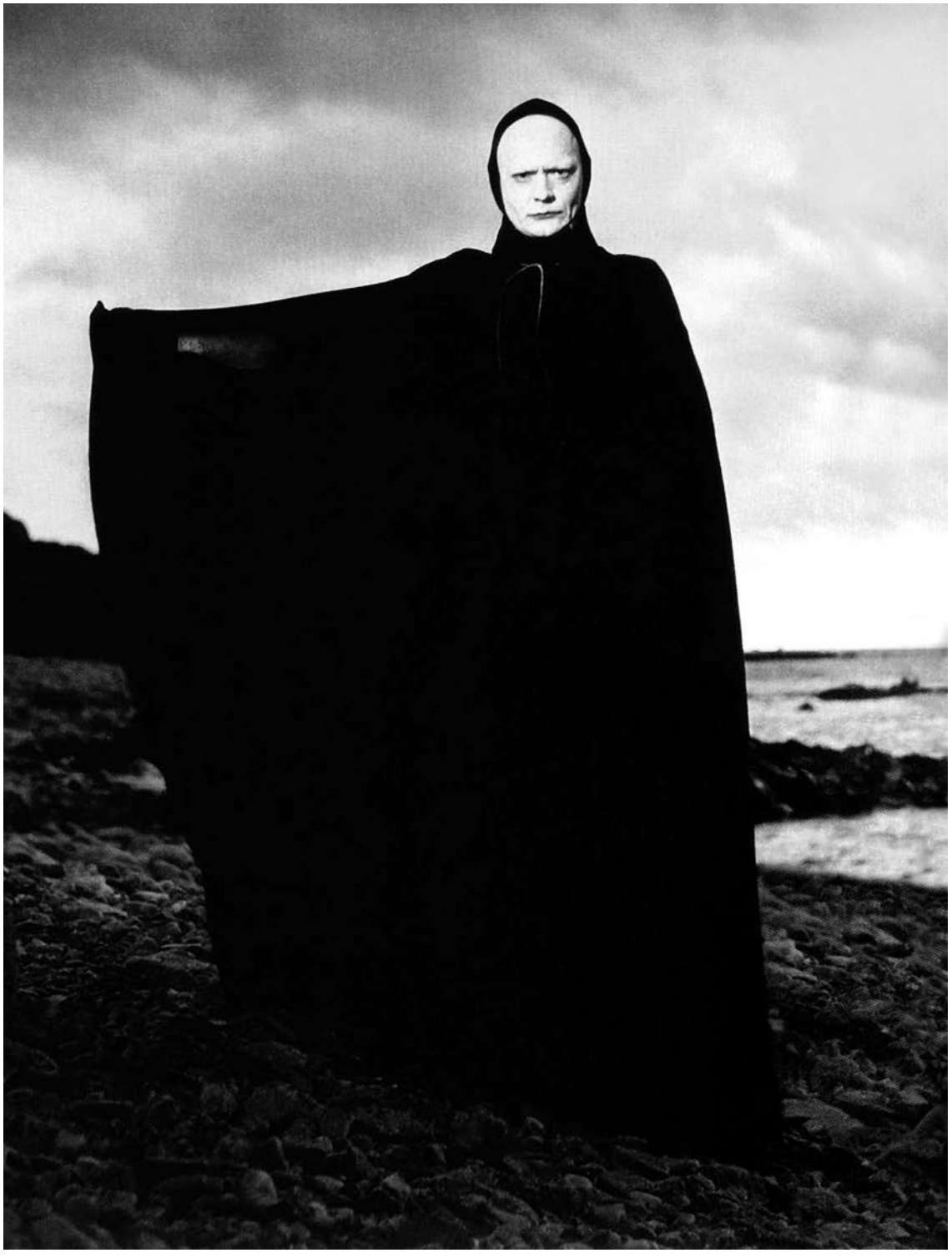
BENGT EKEROT ES LA MUERTE

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957)

La muerte llegó en 2007 a Ingmar Bergman, como medio siglo antes lo hizo con el caballero itinerante de Max von Sydow en la más conocida de las películas del director sueco. ¿Le retó Bergman a una partida de ajedrez? Habría dado lo mismo: al final, la Parca siempre gana, y su rostro implacable e inescrutable no admite excusas ni evasivas. Su súbita aparición en la playa al principio de *El séptimo sello* es una de las imágenes más memorables de la historia de cine, muy parodiada a lo largo de los años y, sin embargo, tan sorprendente y ominosa como siempre. No en vano, Woody Allen considera la película de Bergman «la obra definitiva sobre la muerte y la posición de cada uno en el universo».

Ambientada en un solo día, durante la Edad Media, la película se centra en el dilema filosófico de un caballero, Antonius Block (Von Sydow) que vuelve de las Cruzadas y encuentra su país a merced de la peste y las cazas de brujas. En pleno desconcierto moral y religioso, Antonius recibe la visita de la Muerte, una figura envuelta en una capa negra que está dispuesta a llevarse de este mundo al Caballero. Antonius hace un trato con la Parca: consigue un breve aplazamiento de su condena invitándola a jugar una partida de ajedrez. La Muerte, que al parecer siente debilidad por este juego, acepta. Durante varias horas, Antonius se encuentra con una serie de personajes que no están convencidos de la existencia de Dios (el escudero agnóstico del Caballero, interpretado por Gunnar Björnstrand) y otros que sí lo están (una *troupe* de artistas itinerantes). El misterio reside en saber quién sobrevive y quién no.

El séptimo sello contiene todas las constantes temáticas de Bergman: la pérdida de fe por parte del hombre, su desengaño vital, su incapacidad para superar la culpa y la humillación, su tormento interno, el destino contra el libre albedrío, y los conflictos del matrimonio. Todos los problemas del hombre moderno. Para otras cuestiones, Ingmar se inspiró en las pinturas medievales que había admirado en su niñez cuando acompañaba a su padre, un pastor luterano, en sus recorridos por las iglesias de Estocolmo: los artistas itinerantes, los flagelantes, la Muerte jugando al ajedrez, la quema de "brujas", las Cruzadas. No hace falta decir que la película cuenta con grandes interpretaciones de los actores habituales de Bergman: Max von Sydow, sutil y contenido, Gunnar Björnstrand y la luminosa Bibi Andersson. Pero es a Bengt Ekerot, uno de los actores de teatro más formidables del país escandinavo, a quien aún recordamos cincuenta años después. Memorable la escena en la que la Muerte se aleja bailando con sus seis cautivos, hacia el país de las tinieblas.



SARA MONTIEL ES MARÍA LUJÁN

El último cuplé (Juan de Orduña, 1957)

Muchas y muy hermosas actrices poblaron el cine europeo de los años cincuenta, y la mayor parte de ellas tenían atributos más que suficientes para triunfar en la fábrica de sueños, pero les faltaría ese sello especial, aquel "toque extra" que forja la inmortalidad de las grandes estrellas. Entre tantas otras beldades, en España sólo Sara Montiel llegó a combinar tantos requisitos, sólo ella provocó el espectacular incendio que prestaría al erotismo de la época su estilo inconfundible. El reconocimiento estelar le llegó de forma tardía, en 1957, cuando aceptó cantar por primera vez en la gran pantalla, revelando la sedosa cualidad de su voz. *El último cuplé* trajo al mundo una leyenda, y con ella la exuberante Sara, la mujer que iba a convertirse, a golpe de melodramas en estado puro, en una diva idolatrada por el público patrio.

En aquellos días, la "carrera" norteamericana de la actriz manchega se había quedado en agua de borrajas. Y así, cuando de España llegó una oferta para protagonizar una película de su buen amigo Juan de Orduña, no lo dudó. Se trataba de un melodrama muy modesto en el que nadie creía, ambientado en la Barcelona de los años cincuenta, con un guion que insertaba las canciones en una historia fiel a reglas tan elementales como mujer fatal, torero tentado, novia inocente, enfermedad, muerte y telón. Pero la cupletista en horas bajas personificada por Sara era algo más que un personaje en la incierta trayectoria del cine español de la época. Por primera vez se intentaba dar entrada a un erotismo directo, carnal y vital, en oposición frontal a los dictados de la censura. María Luján es, sobre todo, una mujer apasionada, arrebatadora, que suma tantos éxitos profesionales como fracasos sentimentales, y el cuplé servía de vehículo apropiado –en apariencia candoroso e inofensivo, levemente nostálgico, con una pizca de morbo y una dosis elevada de sugerencia– para dar salida a estos anhelos. Sara terminó el rodaje convencida de haber hecho el peor trabajo de su vida, y el director tuvo que vender el filme antes del estreno para pagar a los acreedores. Sin embargo, el público la convirtió en un triunfo clamoroso cuando se estrenó en Madrid. Más de un año se mantuvo en cartel, circulando luego por múltiples países de Europa y América. *El último cuplé* fue la película del milagro. Su inesperado éxito trastocó todos los planes de Sara, que abandonó Hollywood para firmar el contrato de su vida: un millón de dólares por cuatro películas. También fijó la que sería para siempre su forma de susurrar las cornadas del amor, de una manera muy dulce, con voz grave y sensual. Temas como "El relicario" y, sobre todo, "Fumando espero" quedarían adheridas a la artista manchega a perpetuidad.

CHRISTOPHER LEE ES DRÁCULA

Drácula (*Dracula*, Terence Fisher, 1958)

Este aristócrata de hiriente masculinidad y elegancia exquisitamente estudiada será, por los siglos de los siglos, el conde Drácula. No en vano, Christopher Lee asumió en diez títulos la permanencia del mito hasta su inevitable caída en el estereotipo o la parodia. Y la verdad, parecía que había nacido con los genes del maligno conde de Transilvania. Alto, elegante, con voz profunda y resonante, Lee creó un Drácula de aspecto autoritario y ligeramente diabólico, que impresionaba sobre todo por su extraordinaria presencia física en la pantalla. Pero antes de empezar a sacar partido de la severidad de sus rasgos como protagonista de innumerables películas de terror en Inglaterra y en el resto de Europa, su imponente presencia le relegó a papeles de composición tan insustanciales como vistosos, como el ridículo y gesticulante oficial de *El temible burlón* o el forzado pintor francés Seurat en *Moulin Rouge*. Su verdadera oportunidad le fue ofrecida en 1957 por Terence Fisher, que hizo de él el sucesor de Boris Karloff en *La maldición de Frankenstein*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió con Karloff, su excelente caracterización de la criatura –personaje que nunca más volvería a interpretar– no iba a ser el que le encumbrara definitivamente.

Con cerca de cuarenta filmes a sus espaldas y más de treinta y cinco años de edad, la sombría elegancia de Lee encontró su acomodo ideal en el maligno conde de Transilvania. El feliz acontecimiento se produjo en *Drácula*, que en nuestros días sigue siendo la obra maestra del tema. La revolución que supuso esta película está directamente relacionada con su presentación del vampiro: al principio, el protagonista aparece revestido de aparente normalidad, un caballero de porte distinguido, seductor y sensual, hasta que revela su auténtica naturaleza: es el noble pervertido, sádico, perdido en un abismo de negrura. Así, frente a la teatralidad y verborrea de Bela Lugosi, su apostura y su mirada de hielo dieron prestancia al personaje, realzando su finura intelectual, su feroz autoritarismo, y devolviéndole la dignidad perdida, su dimensión trágica, y sobre todo su envoltorio carnal, su animalidad: en suma, su enorme impacto erótico. Con una creación contenida pero impregnada de fulgurantes llamaradas de violencia que marcarían definitivamente el género, Lee encarnó el arquetipo de la figura esencial del universo moral de Terence Fisher, el castigador que seduce a sus víctimas a la manera de un Don Juan salido de los infiernos. Todavía hoy sigue siendo el mejor intérprete del vampiro, nunca igualado, el actor que otorgó su dimensión mítica al "señor de la sangre". Nadie ha lucido como él los ojos más inyectados en sangre y los colmillos más agudos de la historia del cine de terror.

ELIZABETH TAYLOR ES MAGGIE POLLITT

La gata sobre el tejado de zinc (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958)

Nunca la sensualidad de Elizabeth Taylor brilló tanto como en este tórrido melodrama de Tennessee Williams sobre el modo en que la frustración, la codicia, la lujuria y la impotencia causan estragos en el seno de una rica familia sureña. Su personaje, Maggie, es un animal en celo que juega a excitar a un marido inmaduro (Paul Newman) mientras despierta en su suegro (Burl Ives) un fuerte deseo. Mike Todd, el marido de Taylor, se mató en un accidente de avión durante el rodaje de esta cinta, y la cámara parece capturar la energía reprimida de la actriz. Sus compañeros de reparto juzgaron su actuación desde distintos puntos de vista. «Yo había interpretado hacía poco la obra en Broadway, con Barbara Bel Geddes en el papel de Maggie», observó Ives. «Barbara es una actriz magnífica, pero Elizabeth lo hizo tan bien o incluso mejor que ella. Posee una cualidad que nadie le puede negar, aunque resulta difícil de describir. Al mirarla, recordé la letra de una célebre canción de jazz: 'No tienes nada si no tienes *swing*'. Pues bien, eso es justamente lo que caracteriza a Liz.» No todos pensaban igual. Paul Newman, cansado de su falta de entusiasmo, se quejó a Richard Brooks. «Elizabeth no me resulta de gran ayuda», se lamentó el actor. «No te preocupes», respondió el director. «Cuando la cámara empiece a girar se animará'. Y eso es exactamente lo que sucedió. En cuanto comenzamos a rodar se transformó en una actriz sensible capaz de comunicar emociones muy intensas».

A Liz Taylor se le va la mano con el acento sureño, un defecto que podría haber arruinado la interpretación de cualquier otra actriz, pero en su caso apenas tuvo importancia. El público acudía al cine para contemplar a Taylor en el papel de Maggie "la Gata". Tenía una personalidad realmente hipnótica y estaba tan guapa, que nadie reparaba apenas en su interpretación. Su trabajo le valió el aplauso de los críticos y su segunda nominación al Oscar. Nada que reprochar. En su papel de mujer frustrada, obsesionada con ser madre, Elizabeth desprendía un poder de sugestión erótica absolutamente asombroso: la "pulguita" de las primeras películas se había transformado en una mujer deslumbrante, inquietante, que sería un producto de Hollywood como cualquier otro si no fuera por que, bajo la carne trémula y el ardor de la mirada, se percibía el latido de un corazón turbado y los lamentos de un alma en pena. Taylor expresaba en pantalla aquello que ninguna otra había sabido expresar antes que ella, salvo quizás su mayor rival contemporánea, Marilyn Monroe. Pero si Marilyn era la esencia del candor y la inocencia, el trabajo de Elizabeth descansaba sobre la consciencia plena del drama de sus personajes.

LESLIE CARON ES GIGI

Gigi (Vincente Minnelli, 1958)

Descubierta como bailarina del ballet francés, Leslie Caron fue secuestrada por Hollywood antes de cumplir los veinte años. Contratada por la Metro-Goldwyn-Mayer, rodó una larga serie de películas en las que desplegó ante todo sus dotes artísticas, especializándose en papeles de chicuela desvalida. *Lili* marcó una de las cumbres de su primera carrera norteamericana, pero la inanidad de las películas que la Metro-Goldwyn-Mayer le obligó a hacer –salvo excepciones como *Las zapatillas de cristal* y *Papá piernas largas*– le irritaba cada vez más. Expresó su descontento, adquirió fama de actriz conflictiva y ella y su estudio separaron sus caminos.

Desengañada de Hollywood, volvió a París para aparecer en una obra de teatro de Jean Renoir, "Orvet", y a continuación representó "Gigi" en los escenarios de Londres. La Metro intentó recuperar a su actriz ofreciéndole un papel en *Les girls,* junto a Gene Kelly, pero Caron se negó. Le quedaban varios años de contrato, pero decía que no le importaría quedarse en Europa. Cambió de opinión cuando la Metro decidió adaptar *Gigi* de la mano de Vincente Minnelli. De la carismática novela de Colette existía una olvidada versión cinematográfica dirigida por Jacqueline Audry en 1949, con Danièle Delorme de protagonista, y una adaptación teatral representada en Broadway con una jovencita Audrey Hepburn en el papel principal.

No se reparó en gastos: Arthur Freed en la producción, letra y música de los conspicuos Alan Jay Lerner y Frederick Loewe, vestuario y decorados del insigne Cecil Beaton y un operador afín al *look* Metro, Joseph Ruttenberg. Para el rol titular, esa jovencita a quien unas encopetadas damas educan para una vida licenciosa en el París de *fin-de-siècle*, la candidata lógica era Audrey, por aquellas fechas una actriz cotizadísima tras la obtención del Oscar por *Vacaciones en Roma*. Pero no estaba disponible. Así que Minnelli requirió por tercera vez los servicios de Leslie Caron. Con una interpretación cálida y natural, Leslie estuvo encantadora una vez más en la piel de la huérfana a quien corteja el gallardo Louis Jourdan. Tenía toda la picardía e ingenuidad de las adolescentes francesas, cualidades que junto a su encanto fuera de lo común le permitieron definir el prototipo de jovencita dulce, graciosa y romántica.

Gigi cosechó en su estreno un gran éxito de público y crítica y ganó el Oscar a la mejor película, además de otras ocho estatuillas. También marcó el final de la carrera de su protagonista como bailarina cinematográfica. «Ahora voy a ver si puedo salir adelante como actriz», declaró. Años después afirmó que *Gigi* había sido el error más grave de su carrera, porque fue la cinta que la encasilló.

ORSON WELLES ES HANK QUINLAN

Sed de mal (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958)

Se podría decir que la época del *film noir* se abrió con *Ciudadano Kane* y terminó con *Sed de mal*. En composición, diálogos y caracterizaciones, en estilo, esta negrísima obra maestra es todo lo que puede ser, todo lo que debería ser el arte del cine. Sólo el genio de Orson Welles podía convertir la novela barata "Badge of Evil" en un clásico de culto, admirado por aficionados y estudiado por cineastas. Incluso demostró que aún podía actuar sin tener que recurrir al histrionismo.

Acertijo irrespirable, reflexión sobre personajes, comportamientos corruptos, la justicia y la ley, la admiración al límite y la traición, *Sed de mal* arroja andanadas de ambigüedad moral sobre la historia de un virtuoso policía mexicano (Charlton Heston) enfrentado al monumental Hank Quinlan, inspector de la vieja escuela, hombre de vasta y hastiada experiencia que actúa por instinto y acierta, pero falsifica pruebas para obtener la condena que busca. Si la película es tan deliciosa se debe en parte a que se nota que Welles se divirtió haciéndola. No hay que olvidar que esta cinta le dio la oportunidad de interpretar a uno de los villanos más desarrapados de la historia del cine, una criatura desmesurada, sibilina, falaz, un pozo sin fondo de ambigüedad. Los críticos se sintieron perturbados por el personaje de Quinlan, trágico y shakesperiano en la medida de Welles, un ser corrupto y brutal con una rendija por la que se deslizan torrentes de humanidad y ahí están sus escenas con Marlene Dietrich y la pianola para certificarlo. Orson otorga una credibilidad asombrosa a esta figura inabarcable que, a fuerza de abusar de su poder, se ha convertido en un monstruo. Su espeluznante final, sabiéndose derrotado y agonizante, más borracho, añorante y solo que nunca, te provoca un nudo en la garganta y un recuerdo eterno en la retina. El actor Welles domina el plano, a la manera de un Sydney Greenstreet, igual que Quinlan controla sus dominios. En sus peores momentos, cuando un proyecto no le importaba, su trabajo no marcaba la diferencia. Pero en los mejores, como en *Sed de mal*, Orson era un intérprete prodigioso y una presencia excepcional.

«El personaje que ha creado Welles camina hacia la cámara, pero nunca directamente hacia el objetivo», observó François Truffaut, «Debe andar de costado, como un cangrejo, cruzar el plató en diagonal, con sus ojos posados en las bambalinas. Orson casi nunca mira al compañero a los ojos, o sólo el tiempo suficiente para cambiar una mirada. Sus ojos descansan en un punto por encima de la cabeza de su oponente, porque el héroe de Welles, que en realidad casi siempre es un héroe shakespeariano, sólo puede mantener un diálogo con las nubes».

JAMES STEWART ES JOHN FERGUSON

Vértigo (De entre los muertos) (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)

Alfred Hitchcock veía en James Stewart a un hombre distinto del George Bailey de *¡Qué bello es vivir!*, o quizás, a un hombre derivado del inocente atormentado y lleno de culpabilidad que acaba siendo Bailey ya muy avanzada la trama de aquella película. Su Stewart no era el reverso oscuro del personaje habitual del actor, como se ha dicho, sino una figura mucho más compleja: un George Bailey cuya culpa y confusión eran creación exclusiva del "mago del suspense". El varón hitchcockiano era un hombre complejo: un héroe, pero héroe a su pesar; un enamorado, pero confuso y reprimido; un inocente, pero amenazado como si fuera culpable. Eran hombres que se sentían atraídos por mujeres que no deseaban amar: Cary Grant en *Encadenados* y *Atrapa a un ladrón* y Jimmy Stewart en *La ventana indiscreta* y *Vértigo*.

En varios sentidos, *Vértigo* fue un compendio de todas las colaboraciones previas entre Hitchcock y Stewart, bajando unos cuantos grados en el espectro de la oscuridad. Y sin embargo, el papel de"Scottie" Ferguson era tan complejo y ambiguo que la estrella no pudo abalanzarse sobre él sin cierta reflexión. ¿Por qué lo aceptó? Sabemos que a Stewart le gustaba la novela original. Los primeros guiones le suscitaron reparos, pero la versión definitiva de Samuel Taylor le entusiasmó. Pocas veces un actor ha estado más inspirado que James Stewart a la hora de reflejar en su rostro los efectos del miedo, las pesadillas y el fuego de un amor que le consume. El personaje de Scottie, aquejado de vértigo, fetichista (su obsesión por recrear su imposible fantasía sexual es eminentemente *voyeurista*) y con tendencias paranoides, supuso un excelente colofón a su colaboración con el "mago del suspense". Delante de la cámara, Stewart fue más allá de los postulados de los teóricos del asesinato aceptable, de los fotógrafos espías y de los médicos manipuladores para interpretar, más que a un hombre obsesionado, a la obsesión personificada. El resultado fue la película más sugerente de Hitchcock y la interpretación más arriesgada y disciplinada de Stewart.

Si Hitchcock, como ha afirmado el crítico Robin Wood, es el Shakespeare del cine, *Vértigo* es su "Macbeth". No en tema, argumento ni estructura, quizá, pero sí en su naturaleza de joya imperfecta, cuyas taras sólo aumentan la eficacia de la obra. Es, en realidad, un clásico del alma: el alma de Hitchcock y la nuestra. Es una película que escribe directamente sobre nuestro corazón. "Macbeth" no posee la unidad perfecta ni la exquisita poesía de "El sueño de una noche de verano", pero la angustia de esta desdichada pareja nos conmueve mucho más profundamente que el lamento de aquel enamorado insensato.

KIRK DOUGLAS ES EINAR

Los vikingos (*The Vikings*, Richard Fleischer, 1958)

Entre los muchos actores surgidos en los años dorados del cine norteamericano, pocos han asegurado la continuidad de su carrera con tanta convicción y éxito arrollador como Kirk Douglas. Su extraordinaria fuerza interpretativa, su físico viril y su inmenso talento dramático le convirtieron enseguida en una de las más rutilantes estrellas de la posguerra. En la pantalla era una fuerza de la naturaleza, un individuo de energía desbordada, que siempre, incluso en sus peores trabajos, ofrecía momentos de sorprendente vitalidad. Esa desmesurada y compulsiva implicación emocional con los atormentados e impulsivos personajes que le tocaron en suerte le labraron su fama de "duro" y el apodo de "el hombre más odiado de Hollywood". Pero no sólo fue un intérprete de talla excepcional, además personificó con su carácter rebelde y luchador al actor que, decidido a ser dueño absoluto de su destino, se convierte en productor para participar de manera más activa en todos los aspectos creativos de una película. Así, en 1955, contribuyó a romper las dictaduras de los estudios fundando su propia compañía independiente, Bryna Productions. Su primera obra como productor fue *Pacto de Honor*, un *western* que no gozó de la repercusión deseada. A partir de esa fecha, alternó películas de gran presupuesto y seguro impacto comercial –como *Duelo de Titanes*– con títulos de prestigio y menor aceptación popular –como *El loco del pelo rojo*–. Pero sobre todo enmendó el incierto rumbo inicial de su productora con una obra maestra del cine de aventuras, *Los vikingos*, una impresionante superproducción a la que el paso de los años ha convertido en un auténtico clásico.

Kirk Douglas bordó con su impagable caracterización del sanguinario Einar una de sus más celebradas interpretaciones. Arrogante y exaltado como un personaje de Dostoievski, con un ojo vidrioso y el rostro surcado de cicatrices, el actor ofreció un recital de sadismo, dureza y romanticismo soterrado, adornando el papel con una gran dosis de crispación y un controlado sentido del exceso. "El hijo del trapero" es igual de electrizante en primer plano y en plano general, y está claro que si en la pantalla aparecen varios personajes en una secuencia, lo más probable es que el espectador no pueda apartar la vista de su rostro, sus movimientos, su gestualidad, lo que muestra, oculta y sugiere. No solo tiene arte y fuerza. También imán. Y cuando Douglas se enoja, la pantalla y el mundo entero tiemblan. Inolvidable cuando el despiadado Einar escupe unas palabras: «El sol cruzará el cielo mil veces antes de que él muera...Y tu desearás mil veces haber muerto antes». Temible.

CHARLTON HESTON ES JUDAH BEN-HUR

Ben-Hur (William Wyler, 1959)

«Es un personaje que será eterno y que se revelará intemporal. ¡Como este vino!». Sirviendo una copa a su invitado, Cecil B. DeMille anunció oficiosamente la elección de Charlton Heston para el papel de Judah Ben-Hur en la superproducción de William Wyler. C.B elevó su copa y Chuck bebió un largo sorbo de un vino viejo como Herodes al escuchar la noticia. Desde hacía dos años, el personaje surgido de la pluma de Lew Wallace ocupaba los sueños de más de una estrella de Hollywood. Una decena de ellos lo codiciaban abiertamente.

Como es bien sabido, el mastodonte romano de la Metro, *Ben-Hur* narra una historia situada en un rincón perdido de Judea en tiempos bíblicos, donde un hijo de Israel, Judah, es traicionado y confinado a las galeras imperiales por su amigo de la infancia, el noble romano Mesala (Stephen Boyd). Años después, recuperada su libertad tras haber rescatado al almirante Quinto Arrio (Jack Hawkins) de un ataque pirata, vuelve a Jerusalén. Todo esto –y mucho, mucho, mucho más (opresión, rebelión, lepra)– aparece inteligentemente entrelazado con la historia de Jesucristo, que aparece por aquí y por allá, de camino entre Belén y el Gólgota.

Ben-Hur es un héroe sin causa. Inicialmente pelea con Mesala a causa de la amistad desdeñada, aunque también hay un poco de orgullo nacional herido. Después exhibe un afilado instinto de supervivencia y sentido del deber militar durante la batalla marítima. La venganza es ahora su motivación primaria y el puro odio le guía durante la carrera de cuadrigas más formidable de todos los tiempos. Pero entonces es tocado por la religión y los intentos de localizar a su familia están inspirados por su recién encontrada humanidad y amor filial. Es un material instintivo, por supuesto, pero teñido de cierta complejidad. Epopeya entre epopeyas, *Ben-Hur* es tan predecible como satisfactoria. Aunque se asemeja a una clase de religión de cuatro horas, la cinta ofrece sus compensaciones, la primera, por supuesto, el *tour de force* interpretativo de Charlton Heston, inmenso y descomunal, merecedor del Oscar. Imposible hoy concebir un Judah más adecuado, cuyo semblante, conforme su calvario va tomando espesor, tensa progresivamente su rictus facial y sus musculos, quintaesencia del físico abocado al martirologio. Gracias a William Wyler, que narra la historia en discretos términos humanos, *Ben-Hur* rezuma majestuosidad en cada uno de sus planos. Perdonemos un guion cansino a ratos, admiremos el porte de Heston a los remos de una galera, a las riendas de una cuadriga y entre los pliegues de una toga, y asombrémonos ante el espectáculo.

MARILYN MONROE ES SUGAR KANE

Con faldas y a lo loco (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959)

Se supone que el lector es lo suficientemente instruido como para saber que *Con faldas y a lo loco* es ya una verdadera joya del cine. Lo que quizá no sería ocioso recordar es que esta película es legendaria en Hollywood por los problemas que Marilyn Monroe le causó a Billy Wilder. Pero como dijo el cineasta años después: «Cualquiera es capaz de recordar un diálogo, pero para llegar a un rodaje sin el texto aprendido y hacer la interpretación que hizo ella hay que ser una auténtica artista».

Sugar Kane es una bella vocalista con cuerpo de vampiresa y alma de niña, que teje continuos sueños eróticos, pero es más virtuosa que Penélope. En contraste con todos los engaños que la rodean, Sugar es genuina y sincera, ingenua y confiada. Después de que la hayan herido varios hombres, ha buscado cobijo en una banda femenina. Las canciones "Running Wild", "I Want To Be Loved By You" y "I'm Through With Love" sugieren tres etapas de su vida amorosa: la promiscuidad, el romance y la renuncia, así como las dificultades que tiene para encontrar al hombre adecuado: «Es la historia de mi vida. Siempre me toca el bombón sin licor».

Pocas veces brillaron tan alto el candor, la dulzura y la capacidad de fascinar de Marilyn como en esta ocasión. La actriz roba todos los planos, igual que en todas las películas donde intervino. Cuando ella está en la pantalla fijarse en alguien más es un acto de voluntad. Valga como ejemplo su solo de "l Wanna Be Loved By You". La situación es muy sencilla: una mujer hermosa, al frente de una orquesta, entona una canción. Monroe y Wilder lo convierten en una de las escenas más abiertamente sexuales e hipnóticas del cine. Ella lleva un vestido transparente y ceñido, y durante todo el número, no parece ser consciente de su efecto, interpretando inocentemente la canción, como si fuera lo más natural. Experimentar esa escena es entender por qué ningún otro actor o actriz tiene más química sexual con la cámara que Monroe.

La dinámica interpretación de Monroe también disparó el boca a oreja: la actriz está más rolliza que en cualquiera de las películas que hizo como protagonista, pero nunca ha estado más sexy que con esos diáfanos y premiados vestidos que parecen saltos de cama, mientras los efectos de luz dirigen la mirada del espectador hacia sus pechos apenas velados; y Marilyn nunca ha estado más efervescente, como si realmente amara a todos sus compañeros de rodaje, incluido Tony Curtis. Encantadora como siempre, aunque con mayores y más variados matices de los habituales, Marilyn reveló en *Con faldas y a lo loco* nuevas facetas de su talento cómico, cantó con matices deliciosos y aportó novedosas experiencias al erotismo contemporáneo.

DORIS DAY ES JAN MORROW

Confidencias de medianoche (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959)

Como toda estrella verdaderamente grande de Hollywood, Doris Day inyecta una imagen única e identificable al instante: una mujer alegre y pizpireta, pecosa y saludable, la adorable vecina de enfrente. Más que eso. Doris es una de las escasas actrices espejo de las costumbres de su país: su personalidad cinematográfica es la mejor expresión de los valores de la clase media de la posguerra, la viva representación del optimismo estadounidense. Estos valores fueron el origen de un cruel estereotipo que ha prevalecido hasta hoy: la bondad cargante, el optimismo de plástico, el estigma de hacer de la virginidad una profesión. Sin embargo, la imagen y la carrera de Day son un interesante reflejo de la evolución de la comedia de costumbres, género en el que fue pionera de una concepción igualitaria de la sexualidad.

La mayoría de las películas de D.D. probablemente dejarán poca huella en los anales del cine norteamericano: concebidas como un agradable entretenimiento, son demasiado optimistas para pasar a la historia. Pero sus mohines, marca de la casa, hicieron felices a millones de espectadores, sobre todo las comedias ligeras en las que compartía línea de teléfono y pijama con Rock Hudson. Los dos hicieron juntos tres filmes (*Confidencias a medianoche*, *Pijama para dos* y *No me mandes flores*) que, a su modo, definen un mundo entero. En estos títulos, Doris hizo la transición de la *rom com* a la *sex comedy* de los años sesenta, cuyos argumentos resultan fundamentales para entender el cambio de valores sexuales en el conservador cine hollywoodiense. No es la imagen más rotunda de la mujer liberada, pero los personajes que representó acaban siendo los triunfadores.

Confidencias a medianoche inauguró la relación de la mítica pareja, situándola en un universo perfecto con sus calles perfectas, sus jardines perfectos, sus coches perfectos... que sólo podían ser habitados por parejas perfectas como Doris Day y Rock Hudson. Jan Morrow es una mujer soltera, decoradora de profesión, cortejada por su mujeriego vecino. La relación, al principio, será turbulenta, negándose ella a ceder un solo palmo a los avances del donjuán. Y al final será ella quien acaba llevándolo a su terreno, reconquistándolo, quitándole sus privilegios para hacer prevalecer los suyos pese al *happy end* tradicional de la comedia. El fulminante éxito de la película proporcionó a Doris su única nominación al Oscar y el ascenso a la cima de las estrellas más taquilleras de Hollywood. También fue, en gran medida, la responsable de su imagen almibarada y conformista, la de mujer que representaba un trasnochado *American way of life* en plena era de la guerra fría, Corea y la segregación racial.

CARY GRANT ES ROGER THORNHILL

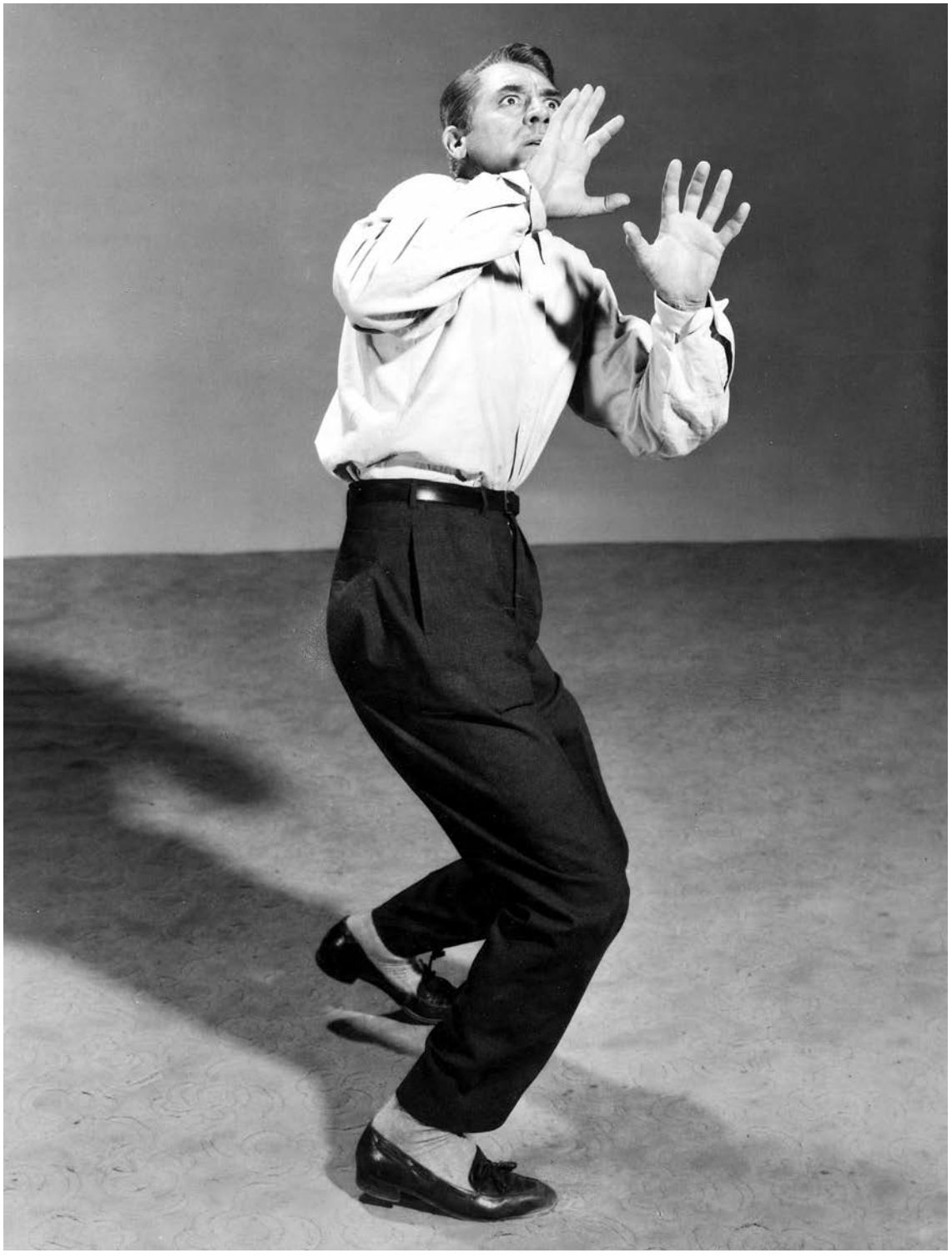
Con la muerte en los talones (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959)

Con la muerte en los talones es el asalto definitivo de Alfred Hitchcock a la criatura "Cary Grant". No el Grant que era su amigo y actor favorito, sino el "Grant" gallardo, desenvuelto y bronceado que conocían millones de personas de todo el mundo. Roger Thornhill es un tipo machista y egocéntrico que controla su (superficial) mundo a la perfección. Es un hombre tan insustancial que hasta reconoce que la inicial de su segundo nombre, "O", significa nada. Aun así, y aunque acaba viéndose en la necesidad de demostrar su inocencia, destapar una conspiración y salvar a su amada, su heroísmo reside en el hecho de que sobrevive a todo lo que su adversario, Philip Vandamm, lanza contra él. En otras palabras, es una especie de héroe accidental.

Como ha dicho Robin Wood, «es un hombre que vive exclusivamente para la galería, que rechaza todo compromiso o responsabilidad (precisamente trabaja en publicidad), cuya chulería sólo esconde inmadurez, cuya vida es un caos por negarse a reconocerla como tal...». A los diez minutos del comienzo del filme, todo su mundo desaparece literalmente bajo sus pies. El resto de la historia sirve para despojarle de todo ese protector barniz que le convierte en un moderno hombre de ciudad.

A un nivel superficial, el mayor placer que proporciona este filme es ver cómo el caballero perfectamente bronceado, perfectamente atildado que representa Grant, se ensucia el traje. Pero el "maestro" aspiraba a algo más que a hacer que el elegante Cary se manchara en su película. Nunca había utilizado Hitch de forma tan brillante los géneros de humor, de amor y de intriga para esconder el tema verdadero: la sádica degradación del orgullo. El propósito de *Con la muerte en los talones*, como dijo un crítico, «es destruir la arrogante inocencia de Roger Thornhill, despojarle del artificio y la ilusión del mundo adulto y devolverlo al estado de ansiedad de un niño solo en una habitación oscura; pedirle que se reimagine a sí mismo y reimagine el mundo; convertirle, por así decirlo, en Archie Leach [el nombre verdadero de Grant]».

Thornhill es el más espabilado de los cotidianos héroes hitchcockianos. Y Grant el intérprete más indicado para darle vida. Resulta difícil imaginar a cualquier otro actor transmitiendo ese aura de heroísmo elocuente con tan espontánea y elegante precisión. Cary, en su cuarta y última colaboración con el maestro, se mostró tan distinguido y atractivo como de él cabía esperar. Su proverbial capacidad para conservar la dignidad en los momentos más humillantes o reinar en la comedia más desenfrenada sin perder un ápice de su compostura, le permitió salir airoso del mayor catálogo de aventuras e incidentes que un héroe hitchcockiano haya vivido jamás.



JEAN-PIERRE LÉAUD ES ANTOINE

Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959)

Escribe de lo que sabes, dicen. Por eso en 1959, François Truffaut, hijo desatendido, lector apasionado, estudiante delincuente y cinéfilo, escribió y filmó una de las primeras y refulgentes gotas de agua de la Nueva Ola francesa: *Los cuatrocientos golpes*, en la que Antoine Doinel demuestra –de forma inolvidable– que un buen cerebro y unos malos padres no convierten por fuerza a un muchacho en un gran director de cine, aunque de algún modo sí hagan de él un embustero.

Antoine es un pícaro deslenguado que no acepta las limitaciones que le imponen sus humildes orígenes y la presión que ejercen las personas que encarnan la autoridad en su vida. A diferencia de su compatriota Godard, a Truffaut le interesaba más beber de la experiencia vital y de la emoción de una infancia reprimida que reinventar la gramática convencional del cine. Así, su debú es una de las descripciones más vitales y líricas de la juventud en rebelión que ha dado la historia del cine.

Hijo no deseado de una pareja mal avenida, Antoine es un chico ingenioso que se dirige inexorablemente hacia una vida de delincuencia. De alguna manera, Truffaut convirtió esta historia en la experiencia más jubilosa que el cine había dado hasta su *Jules et Jim* tres años después. La belleza del París monocromático de los años cincuenta contribuye a ello, pero la magia consiste en observar la emoción que incluso a un niño maltratado le produce un libro, una película o un día de novillos en la feria, a través de la mirada de un ex crítico de cine cuya euforia al agarrar una cámara crepita en cada plano.

Esta ópera prima llevó a la fama a Truffaut y a su álter ego, Jean-Pierre Léaud. Memorable en el papel del diablillo simpático por excelencia, el actor fetiche de la Nouvelle Vague transmite una especie de solemne desapego, como si su corazón hubiese sufrido profundas heridas mucho antes de protagonizar la película. Como Fellini con Mastroianni o Scorsese con De Niro, la colaboración entre ambos produjo algo grande: un truco de prestidigitación con personajes que dio como resultado una entidad independiente, con un rostro más bello y un final diferente. ¿O no? El famoso último plano –un zoom con plano congelado en el que Antoine escapa del reformatorio y vuelve a hacer novillos, pero con mejor motivo– también describe a la perfección al Truffaut de aquel entonces, en su transición de un pasado desagradable hacia un futuro invisible, pero prometedor. ¿Y no es eso lo que somos la mayoría de nosotros? No es de extrañar que esta película, la primera del ciclo Antoine Doinel, y una de las más veneradas, no envejezca: Truffaut habla de lo que todos conocemos.

JEAN-PAUL BELMONDO ES MICHEL

Al final de la escapada (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960)

No es posible subestimar el impacto que Jean-Luc Godard tuvo para aquellos que amaban el cine en los años sesenta. Todo el mundo tenía su título de Godard favorito, pero el que más conmovía era *Al final de la escapada.* Los aficionados galos apreciaron su originalidad; la fotografía de las calles de París; su música, que mezcla el jazz con Mozart; sus muchas referencias cinematográficas, sus bromas privadas; su decisión de interrumpir una trepidante historia de gángsters para insertar una larga (y aparentemente improvisada) conversación entre la pareja protagonista en un dormitorio. Pero lo que más emocionó a la juventud fue su identificación con un malhechor indolente, Michel Poiccard, y su desleal novia, Patricia Franchini (Jean Seberg), una pareja que actúa por impulso, sin pensar en las consecuencias.

El antihéroe Michel lleva gafas de sol y viste con esmero, con su traje, su corbata y su sombrero (como los duros de las películas de la Monogram de los años cuarenta), pero es tan gamberro como ese motorista del artículo que leyó Godard. Sin cargo de conciencia pincha ruedas, roba parquímetros, le sisa dinero a una modelo, roba coches, atraca a un hombre en un lavabo público y mata a un policía. Nunca planea sus crímenes, no tiene motivo para cometerlos salvo su propia hiperactividad. Tiene que estar haciendo algo en todo momento: conducir un automóvil (rechazando a los autoestopistas feos), jugar con una pistola, fumar, leer lo que cuentan de él los periódicos, hablar sin parar (hasta cuando está solo), llamar por teléfono, mirarse en el espejo, meterse en líos con la ley. Vive para el día a día, sin memoria del pasado ni un pensamiento para el futuro: en la escena del dormitorio no tiene reparo en pedirle a Patricia que se acueste con él, después de que ella le haya rechazado unos momentos antes. Acepta que le queda poco tiempo de vida, la inevitable ruptura de las relaciones y la no menos inevitable traición. Su lema aparece en un eslogan escrito en un muro: "Vivir peligrosamente hasta el final". Una mezcla entre Humphrey Bogart y James Dean. Es lógico que Michel admire a Humphrey, al que *Al final de la escapada* convirtió en un ídolo de culto en Francia. Para empezar es un tipo duro con ingenio y el corazón de un sentimental. Además, el ex boxeador Belmondo es el único héroe del cine, aparte de Bogart, cuyo rostro (bello de puro feo y rudo) refleja que él sabe lo que es la vida en un mundo despiadado. *Al final de la escapada* no fue la primera película de Belmondo, pero fue esta la que le convirtió en el "Bardot masculino", como le llamaba la prensa francesa, y le llevó al estrellato internacional: el héroe canalla más interesante y *sexy* del cine europeo de los años sesenta.

JACK LEMMON ES C.C. BAXTER

El apartamento (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960)

Cuando vio el clásico de David Lean *Breve encuentro,* Billy Wilder quedó intrigado por el invisible amigo que cedía a Trevor Howard el uso de su piso para un romance ajeno. Su disparatada imaginación le llevó a pensar que ese personaje anónimo se merecía una película como protagonista. El germen de esa idea llevó eventualmente a *El apartamento*.

Wilder amuebló la historia con un argumento que se revela cómico y cálido a la vez que mordaz y cruel, con frases y diálogos que son puñales al rojo vivo, aliviado por una tierna simpatía hacia la fragilidad de los motivos humanos. La historia es simple. C.C. Baxter es un solitario agente de seguros que escala los muros de la jerarquía burocrática de su empresa gracias al tráfico de la llave de su modesto apartamento, convertido en nido de amor clandestino para cinco de sus jefes. A cambio, es ascendido del piso 27 a una oficina del piso 19 con la llave del lavabo de los ejecutivos. Baxter es soltero, sin compromiso. Y un patético diablo obligado a pasar noches a la intemperie en el frío invierno neoyorquino, en la calle o en un solitario banco de Central Park mientras caen copos de nieve. El dilema entre lo que aconseja el cerebro y lo que dicta el corazón surge cuando la chica de sus sueños, Fran Kubelik (Shirley MacLaine), una ascensorista que es amante del alto ejecutivo Jeff D. Sheldrake (Fred MacMurray), intenta suicidarse. La lacerante convivencia de claudicación y rebeldía se resuelve con un gesto de grandeza: el eterno náufrago entrega la llave que le permite el acceso al cuarto de baño de los directivos. El desdichado Baxter se transforma así en un hombre digno, capaz de despreciar su escalera hacia el éxito si este le exige el envilecimiento moral. Incluso el evasivo final (chico perdona a chica y todo está bien) es conmovedor, dada la delicada habilidad con la que Baxter y la señorita Kubelik se mueven entre la comedia y el drama.

El apartamento es todo Lemmon, sin menoscabo del resto de intérpretes. El actor se vale de la comedia para evocar un abanico de emociones, y utiliza su inmenso talento para tocarnos la fibra sensible con su retrato del gris oficinista, esa criatura insignificante, perdida en un mundo frío, que asciende en la empresa por la vía menos habitual: no haciendo daño a los demás, sino haciéndoselo a sí mismo. Nos hace reír y nos hace llorar. No es fácil encontrar palabras precisas para describir las bondades de tan sublime interpretación. Quizá baste con decir que *El apartamento* no sería la obra cumbre que es sin la presencia de Jack Lemmon. Un clásico intemporal que ganó cinco Oscar, incluyendo Mejor Película, Dirección y Guion.

ALAIN DELON ES TOM RIPLEY

A pleno sol (*Plein soleil*, René Clément, 1960)

René Clément y Paul Gégauff se apoderaron de la novela de Patricia Highsmith "El talento de Mr. Ripley" décadas antes de que Wim Wenders llevara a la gran pantalla a su psicopático protagonista con *El amigo americano*. En su primera aparición en el cine, un Alain Delon de veinticuatro años exuda encanto helado en su papel de Tom Ripley, ese estafador al que un industrial norteamericano envía a rescatar a su hijo (Maurice Ronet) de su decadencia de niñato ocioso. Pero Ripley tiene sus propios planes: matar al chico y quedarse con sus cosas: el dinero y su chica (Marie Laforet). Fácil. Sólo hace falta unos nervios de acero... y un director dotado del sigilo y la paciencia necesarios para administrar la tensión y no precipitar la resolución.

Con algo más que un guiño a Hitchcock, René Clément empleó los movimientos de cámara para captar todos los matices y detalles de la historia, demostrando su oficio y experiencia en la dirección de actores. Y de paso, proporcionó a Delon (impuesto por el director en contra de la voluntad de los productores, que habrían preferido al ya consagrado Jacques Charrier) el papel de su vida. Su portentosa, por calculada, sutil y profunda, caracterización de un asesino frío e inteligente dejó huella y marcó un punto de inflexión en la carrera del *enfant terrible* del cine galo. Ya nadie puso en duda que además de belleza había talento.

Amoral, brillante y camaleónico, el talentoso Ripley se ha convertido en uno de los grandes personajes modernos. Pese a la evolución tenebrosa que experimental el personaje, Highsmith conseguió algo que no está al alcance de cualquier narrador: interesar al lector por las andanzas de un asesino ambiguo que despierta más simpatía y admiración que los individuos a los que se ve forzado a eliminar. Habrá que convenir que la escritora conoció nuestra ambivalencia antes que nosotros.

En *A pleno sol* hay muchas cosas recomendables: una historia realizada con solvencia clásica; la luminosa fotografía de Henri Decaë, tan atmosférica como el más sombrío de los paisajes urbanos monocromáticos; y la sorprendente partitura de piano de Nino Rota. La película no se ha desvanecido con el paso del tiempo, y se nutre de la insolencia angelical de Delon, su bisexualidad latente y el instinto de maldad austera. Clément acarició con la cámara el rostro del actor, escrutó cada una de sus miradas y permitió que se adueñara por completo de la pantalla. El sol que ilumina el filme es él. Su imagen, inmortalizada por los carteles de la época, con el torso desnudo y la mano derecha aferrada al timón arrancó los suspiros de toda una generación de espectadoras, y aún hoy conserva intacta todo su poder de seducción.

SOPHIA LOREN ES CESIRA

Dos mujeres (*La ciociara*, Vittorio De Sica, 1960)

En 1958, Sophia Loren partió a Hollywood del brazo de su productor, Carlo Ponti, precedida de una gigantesca campaña publicitaria que la anunciaba como la nueva diosa del sexo. En California aprendió a cuidar su figura carnosa, procurando abandonar esa imagen de autenticidad napolitana que la distinguía para adquirir una elegancia internacional. Pero como la taquilla no terminaba de aprobar su presencia en el cine norteamericano, Sophia volvió a Italia, y el éxito acudió a su llamada. Allí le esperaba el papel de su vida. Basada en una novela de Alberto Moravia, *Dos mujeres* narraba la historia de Cesira, una viuda italiana que en el tumulto de la guerra defiende la pureza de su hija y lucha como una tigresa para librarla de la violencia y del terror. Cuando Anna Magnani rechazó el papel de la madre, Loren se encargó del personaje y consiguió asombrar a sus seguidores más entusiastas.

Primera actriz que ganó un Oscar por una película en lengua extranjera (aterrada, fue incapaz de ir a recogerlo), Sophia merecía tal honor –para el que tuvo competidoras de mucha altura– porque personificaba la ruina de todas esas almas desplazadas y destruidas por la guerra. La estatuilla dorada no fue la única recompensa a su tremebunda interpretación. Loren ganó, entre otros, el premio a la Mejor Actriz en el Festival de Cannes, el premio de la crítica de Nueva York y el BFA de la academia británica a la Mejor Actriz Extranjera. No obstante, más importante que los galardones, fue demostrar que era una actriz madura con un talento a la altura de su físico.

La oportunidad de la grandeza le llegó con un papel emocionalmente extremo, desafiante y arriesgado. Loren se enfrentó en *Dos mujeres* a un personaje que le exigía desgarro, atrevimiento y esfuerzo máximo. De Sica había diseñado el guion para ella, lo había construido a su medida. Y Sophia le correspondió de manera extraordinaria, recuperando instintivamente la antigua y tempestuosa expresión popular, el indómito carácter que se rebela al destino, una espléndida naturaleza llena de desesperación y de angustia. El resultado fue una interpretación entregada, carnal y femenina, repleta de risa y sexo y generosidad y egoísmo. Tan radiante como despojada de *glamour*, en línea con el humanismo de De Sica, Loren dotó a Cesira del coraje y la verdad profunda que necesitaba su heroína. Así, resulta inolvidable en las tranquilas escenas que comparte con su traumatizada hija, y también en su demoledor grito de denuncia ante la brutal violación en el suelo de una iglesia bombardeada. «Hasta entonces había sido un objeto sexual, una belleza animal», declaró. «Pero a partir de ese momento me consideraron una auténtica actriz».

KIRK DOUGLAS ES ESPARTACO

Espartaco (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960)

Basada en una novela de un autor tachado de comunista, Howard Fast, escrita por una de las principales víctimas de la "Caza de brujas", Dalton Trumbo, y dirigida por un joven cineasta que había tenido graves problemas de censura con su alegato antimilitarista *Senderos de Gloria*, Stanley Kubrick, *Espartaco* nació como una película conflictiva y polémica. Kirk Douglas, sensible al mensaje progresista del filme, hizo de la sublevación del célebre gladiador que hizo temblar a la ciudad de Roma en el año 73 antes de Cristo su caballo de batalla. Y los resultados fueron aún más brillantes de lo que cabía esperar: "el hijo del trapero" engendró una obra dotada de perdurable grandeza, un himno épico y lírico a la rebelión y la derrota de los que estaban destinados al sufrimiento extremo y la esclavitud desde su nacimiento.

El "cine de romanos", tan de moda en los años cincuenta y principios de los sesenta, encontró en *Espartaco* una variante distinta. Pese a sus dimensiones épicas y fastos espectaculares, esta superproducción articula un discurso sincero y valiente que la sitúa más allá del típico y tópico cine colosal. Planteada como una reflexión sobre el poder y como una exaltación del héroe individual, la odisea del esclavo tracio mantiene intacta su belleza, su fuerza, su poder de conmoción, su sentimiento, su poesía, y se presenta como un título, cuanto menos, insólito en relación a otros filmes similares de la época.

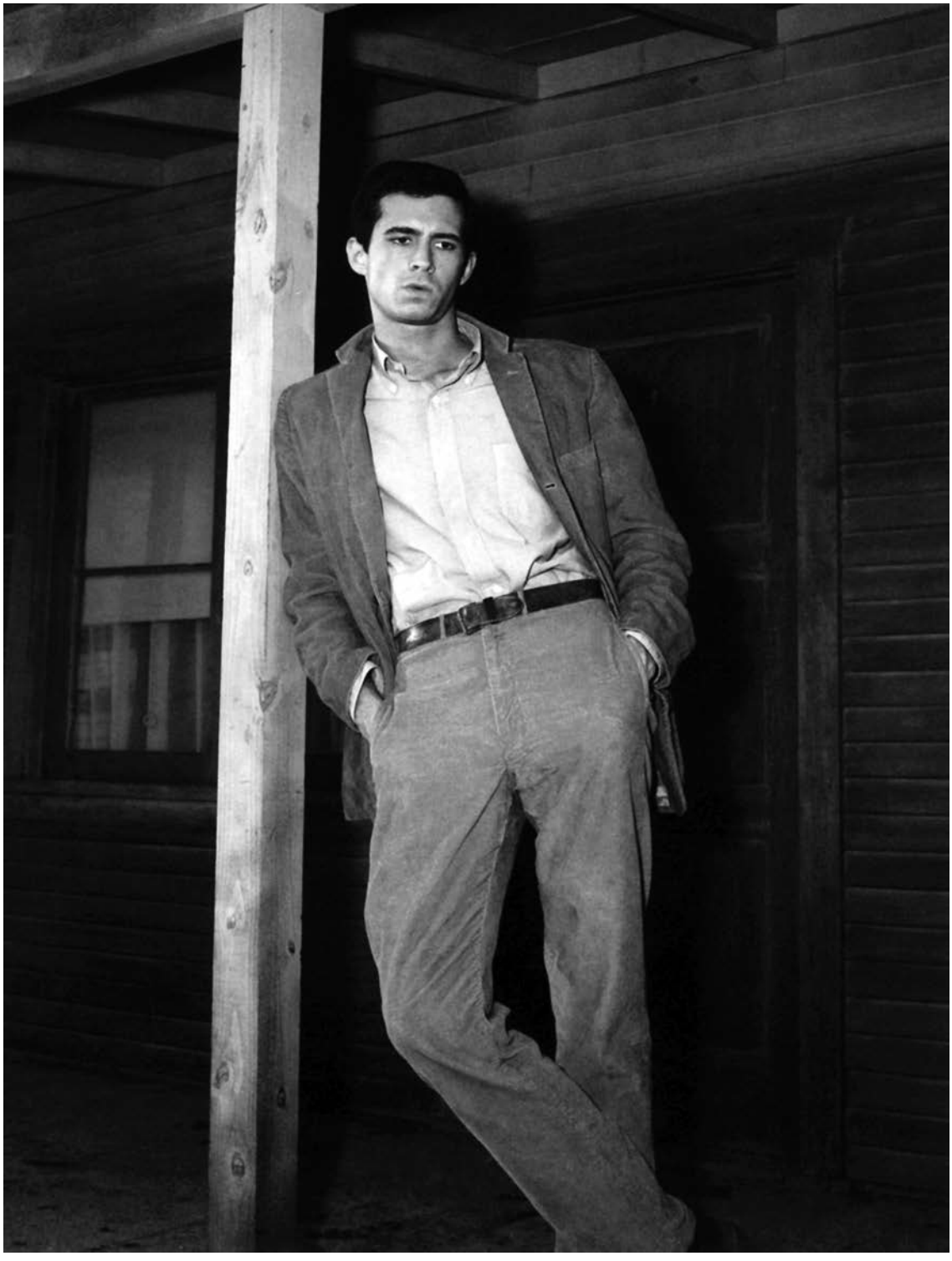
Kirk Douglas era un actor especial, poderoso, cautivador, con nervio, con capacidad para que ninguno de sus espectadores se olvidara de su presencia desde la primera vez que le observaron en la pantalla. Y siempre estaba enorme en películas que requerían sufrimiento, y a menudo interpretaba papeles que implicaban extrema mortificación. Aquí da lo mejor de sí mismo cuando es azotado o atado en la cruz, casi disfrutando de su propia agonía y ardiendo de justa furia. La ironía es que incluso como hombre libre, Espartaco es un esclavo. Sirve a los intereses de Craso al llevar al pueblo romano hasta el punto en que se ve forzado a recurrir a su genio militar, convirtiéndole en un virtual dictador que les salva de un enemigo que sólo quiere volver a casa. Son muchas las secuencias inolvidables, pero hay una que destaca sobre las demás: el ejército rebelde repite "Yo soy Espartaco" cuando el obsesivo Craso interroga a los vencidos para saber quién es su misterioso líder, ese esclavo que ha logrado aterrorizar a Roma. «Un espíritu revolucionario recorre el planeta», escribió Douglas en sus memorias como apología y resumen de lo que fue para él la película que, por cierto, tanto llegó a despreciar su director.

ANTHONY PERKINS ES NORMAN BATES

Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

«Hitch pone a Perkins en un rol de travestido», se regocijaba un titular de "Variety" en mayo de 1960. Desde el principio, un año antes, Alfred Hitchcock sólo había tenido a un actor en mente para el extraño papel de Norman Bates, el solitario dueño del motel aparentemente dominado por su madre. El actor firmó sin ni siquiera leer el guion. «Lo habría hecho gratis», afirmó el guionista Joseph Stefano. «Como cualquiera de nosotros». En el macabro relato de Robert Bloch "Psicosis", publicado en 1959, Norman es un hombre maduro, obeso y ensimismado, un réprobo que bebe mucho y escucha a Beethoven. Pocos lectores podían simpatizar con semejante descripción. En su primera reunión con Hitchcock, Stefano comentó: «Yo haría algo con el personaje. Lo cambiaría, lo haría más joven, guapo y vulnerable'. Y Hitch dijo: 'En otras palabras, estás hablando de Anthony Perkins. Es quien me gustaría que lo interpretase'. De repente vi a un joven tierno y vulnerable que podía dar muchísima pena. Con una persona así sí se podía implicar al público». Ambos, director y guionista, acertaron. Perkins expresaba espléndidamente esa mezcla de tímida vulnerabilidad y psicosis edípica y asesina que caracteriza a Bates.

En la novela, la figura de Norman está basada en Ed Gein, el asesino que tuvo a su madre enterrada en una solitaria casa familiar durante muchos años, y se dedicaba a asesinar mujeres para luego comerse sus miembros y vestirse con su piel. Gein, como Bates, llevaba ropa de mujer, pero dicen que se cubría con los pechos y la piel de su madre. También como Bates, vivía en un pueblo remoto y poco poblado. Y al igual que él, Gein se convirtió en un amnésico cuando ingresó en prisión. El recuerdo de sus asesinatos se convirtió en el legado no deseado del testigo; el lector y el espectador de *Psicosis* sufren así una odisea añadida, que servirá como indeleble ironía en torno a la horripilante carrera criminal de un asesino psicópata. En el epílogo del filme, un psiquiatra explica que un preadolescente Norman mató a su madre y al novio de esta, y que después de exhumar el cuerpo, años después, asumió su identidad. Cuando la película acaba, la personalidad de Norman ha abandonado por completo a Bates. Con *Psicosis*, Alfred Hitchcock dejó atrás el *thriller* de suspense elegante para alumbrar el filme de terror moderno. El visceral impacto de los trabajos taxidérmicos de Bates y de los elementos de diseño gótico fotografiados en blanco y negro sobresaltaron al espectador en todo momento. Y Anthony Perkins, brillante conjunción de sinceridad, atractivo y demencia impenetrable, ofreció una actuación escalofriante en su verismo. La interpretación psicótica de la década.



YUL BRYNNER ES CHRIS LARABEE

Los siete magníficos (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960)

Con su cráneo rasurado y sus rasgos asiáticos, Yul Brynner no respondía exactamente al arquetipo del héroe del Oeste. Parecía más indicado para papeles de indio. Y sin embargo fue su trabajo en *Los siete magníficos* el que le dio la gloria internacional. Brynner se presentó por primera vez como un actor exótico y erótico en *El rey y yo*, y todos los personajes que le sucedieron no fueron sino sucedáneos de Mongkut, héroes carismáticos, autoritarios, de encanto tenebroso y amenazante. Una imagen de marca que encontró su apoteosis en *Los siete magníficos*, pero cuya multiplicación, hasta la caricatura, llevaba en sí el germen de su propia muerte cinematográfica.

Brynner llevó al estereotipo el rol del héroe foráneo, en memoria quizás del origen japonés del guion. Su autor, William Roberts, trasladó en efecto a la época del lejano Oeste la historia de un filme de Akira Kurosawa, *Los siete samurais*, rodado seis años antes y ambientado en el siglo XVI. Yul había adquirido los derechos y pensaba sacarlo adelante en sociedad con Anthony Quinn. Pero John Sturges, talentoso narrador de antiguas leyendas del western, se hizo cargo del proyecto y lo convirtió en una película magnífica. Transplantados a la sierra estadounidense, los campesinos japoneses se convierten en peones mexicanos explotados por una cuadrilla de forajidos encabezada por Calvera (Eli Wallach). Contratan los servicios de un pistolero de elite, Chris Adams, que recluta a otros seis mercenarios para combatir a los bandidos.

Vestido de negro de pies a cabeza, rasurado el cráneo, el cigarrillo colgando entre los labios, taciturno y enigmático, Brynner esculpió en *Los siete magníficos* una silueta tan característica como inseparable de su persona. Fue tal el éxito del filme que hemos aprendido a aceptar sus extravagancias, pero en su momento, Yul, calvo y de origen ruso, no parecía la opción más evidente para encarnar a Chris. Su personaje era más autoritario que nunca y menos exótico que de costumbre: el "pistolero", un marginal que por la naturaleza de su profesión nunca podrá civilizarse. El excelente *western* de Sturges restauró su éxito en las taquillas, aunque sólo momentáneamente, pues a partir de entonces hizo demasiados papeles parecidos, roles estereotipados hasta decir basta que le metían en la piel de un jefe de Estado extranjero o de un pistolero destinado a morir. Brynner incorporó de nuevo a Chris en la primera secuela de la serie (*El regreso de los siete magníficos*) y aludió a una figura parecida a través del papel de robot asesino de *Almas de metal*, pero uno se pregunta cómo fue a parar al Oeste americano un hombre con semejante cara y semejante acento, por no hablar de cómo se convirtió en referencia del género.

PAUL NEWMAN ES EDDIE FELSON

El buscavidas (*The Hustler*, Robert Rossen, 1961)

El prestigio de *El buscavidas* no ha parado de crecer con el paso de los años y en los ochenta fue reestrenada como un clásico del género. El director y guionista Robert Rossen se asomó de un modo realista al sucio mundo de las salas de billar y las convirtió en un campo de batalla donde sus personajes ensayan su fuerza y su coraje. Eddie Felson no es el típico caballero de guante blanco. Es un hábil jugador profesional que se gana la vida avasallando a rivales que aceptan su reto porque ignoran su verdadera identidad. Pero también es un hombre a la deriva, bebedor empedernido y estafador sin escrúpulos obsesionado con convertirse en leyenda en vida como el mejor jugador de billar de todos los tiempos. Para ello tendrá que derrotar al mejor jugador del país, el "Gordo de Minnesota" (Jackie Gleason), en una partida «con la que llevaba años soñando mientras estaba en la carretera».

El impetuoso y autodestructivo Eddie es uno de los muchos solitarios individualistas a los que Newman dio vida en la pantalla, alternativamente duro y tierno, cínico y encantador, tipos simpáticos y rotos, siempre dispuestos a tomar la decisión equivocada (¿acaso, al final, hay otra forma de acertar?) y, lo que es más importante, a conseguir que los espectadores le sigan hacia ninguna parte. Con su retrato de este tiburón de las mesas de billar, Newman compuso una interpretación brillante, de extraordinaria altura, pero en la carrera de los Oscar perdió incomprensiblemente contra el Maximilian Schell de *¿Vencedores o vencidos?* Si le valió dos premios internacionales (Festival de Mar del Plata y British Film Institute), y una larguísima serie de críticas favorables, cuando no extasiadas, que le catapultaron a la primera división de las estrellas de Hollywood.

Newman entre humo, resaca, tormento y desolación, actúa violentamente, con un control magistral de las expresiones ácidas y las actitudes amargamente apasionadas. Su listón estaba muy alto, pero esta vez lo había sobrepasado. Su potente retrato del impetuoso y autodestructivo buscavidas redimido temporalmente por el amor de una alcohólica coja le brindó la oportunidad de dominar la pantalla al encarnar como nunca nadie ha encarnado a ese personaje tan oscuro y cinematográfico del "perdedor"; es el alienado héroe moderno. Lo que en *El buscavidas* consiguió refinar hasta un punto casi ideal fue luego repetido y consolidado a lo largo de su carrera. La inaccesibilidad, tanto del hombre como de la estrella, continuaron siendo un poderoso ingrediente en la química de Paul Newman. Un actor prodigioso, tan grande como el más grande.

AUDREY HEPBURN ES HOLLY

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961)

Agria y dulce, áspera y tierna, romántica y divertida, *Desayuno con diamantes* es una película ejemplar que prende cosas muy serias a las costuras de una trama aparentemente frívola y rotundamente divertida. La película, posiblemente una de las comedias más amargas de su época, habla de muchas cosas. Habla de Holly Golightly, una chica alegre, elegante y excéntrica que comparte su piso con un gato sin nombre, duerme por la mañana con antifaz y vive por la noche agudizando el ingenio y confiando en la generosidad de los hombres. Habla de sueños imposibles de comodidad y lujo; sueños que se desvanecen al entrar en contacto con la luz del día, o al menos quedan tocados por la repentina toma de conciencia de su propia fragilidad. Habla de esos amaneceres en los que parece que el mundo se tambalea y nos embarga la melancolía, el sabor amargo y cierta tristeza. Y habla de Nueva York, una ciudad mágica donde se citan varios seres perdidos en busca de un refugio sentimental.

De esta joya del cine quedan muchas cosas en el recuerdo, pero quizá la más memorable de todas ellas sea la presencia de la fascinante Audrey Hepburn en una actuación llena de intención, perspicacia y sabiduría. Con su elegancia de gacela, su sexualidad cristalina y su sofisticada distinción, Audrey logró hacer suyo el personaje de la adorable locuela Holly Golightly. Ya esté pidiendo dinero para el tocador a su acompañante, bebiendo una copa en la fiesta más desternillante de la historia del cine o yendo a Tiffany's para grabar unas iniciales en dos alianzas de latón, Miss Hepburn crea un aura de credibilidad sin el cual la historia se desintegraría. Verla deslizándose por el escenario con la finura y distinción que caracterizó toda su carrera es un espectáculo irrepetible. Ella llena toda la pantalla. Y quizás eclipse las demás virtudes de esta maravillosa película, al que el paso del tiempo no ha atenuado el aroma de perfección que brota de sus imágenes.

Desde el día que se estrenó *Desayuno con diamantes*, la imagen de Audrey sentada en el alfeizar de la ventana, tocando la guitarra y cantando "Moon River", ha sido sin duda el mejor y más exclusivo símbolo del encanto para una legión de espectadores. Como en *Una cara con ángel*, Hepburn proporcionó a este tema un aura íntima, evocadora y entrañable. La entrecortada delicadeza de su voz –un defecto técnico, en realidad– resultaba idónea para aquella balada. No es habitual que una canción se adhiera a un personaje y lo siga más allá de la pantalla cinematográfica. "Moon River" es una de las excepciones. Esta melodía se convirtió en el aura de Audrey durante el resto de su vida. Cualquiera que haya visto esta película jamás podrá olvidarla.

MARGARET RUTHERFORD ES MARPLE

El tren de las 4:50 (*Murder She Said*, George Pollock, 1961)

A pesar de su debut tardío, en el umbral de la cuarentena, y de unos mimbres físicos –cuerpo amorfo e inmanejable, cara de caballo, quijadas de sabueso, ojos de pez, aires de pavo– tan inconfundibles del actor característico como únicos, Margaret Rutherford se convirtió en una actriz adorada por el público tan pronto como abandonó el drama para realizarse en la comedia. Como anciana extravagante y un poco borrachina, mezcla de humor y seriedad fúnebre, Rutherford dio vida a un personaje que enfrentó al público norteamericano y continental a la imagen de excentricidad que tenían del pueblo inglés. Pero fue con el papel de Miss Jane Marple, la alter ego femenina del detective Hércules Poirot en la obra de Agatha Christie, como conoció la cumbre de su carrera cinematográfica. No podía ser de otra forma: la novelista se había inspirado directamente en Margaret para delinear su personaje de anciana maliciosa devorada de curiosidad y nacida a la literatura en 1930.

Las armas interpretativas de que se sirvió esta insigne secundaria para convertirse en la robaescenas más temible del cine británico eran excepcionales: un maravilloso sentido del absurdo, dominio absoluto de las más nimias inflexiones de su voz resonante, una gran agudeza verbal –nunca malintencionada, siempre regada de hilarantes resoplidos– y una elegancia humorística que ponía un toque de gracia en toda frase que salía de su boca. Tanto talento cómico fue puesto a lo largo de más de dos décadas al servicio de todo un desfile de personajes estrafalarios y de solteronas imposiblemente inglesas. Después, Margaret aún tuvo tiempo para, como humilde parte de su legado, pasar a la historia como la Miss Marple definitiva. Era este un personaje tan naturalmente escrito para ella que Agatha Christie le dedicó, en 1963, su nueva aventura de misterio, "The mirror crack'd from side to side".

El tren de las 4,50 fue la primera incursión de la actriz en el universo de la "Dama del crimen". En este caso, la detective solterona es testigo fugaz de un asesinato cometido en un vagón de un tren paralelo. Pero no aparece ningún cadáver y las autoridades creen que es solo una ensoñación de una anciana aficionada a las novelas policiacas. Rutherford encarnó a Miss Marple tres veces más*: Después del funeral, Asesinato a bordo y La señora McGinty ha muerto.* Y a todo esto, mientras resolvía los misterios surgidos de la febril imaginación de Agatha Christie, Lady Detective aún tuvo tiempo de ganar un Oscar por el papel de duquesa borrachina en *Hotel Internacional.* En 1967, la reina, homenaje supremo a su popularidad, le concedió la dignidad de *dame* del Imperio Británico, un título equivalente al de *sir.*

SEAN CONNERY ES JAMES BOND

Agente 007 contra el Dr. No (*Dr. No*, Terence Young, 1962)

Si hay un héroe que resuma el espíritu de la década de los sesenta, ese es James Bond, agente especial al servicio de Su Majestad Británica con "licencia para matar". Eliminaba a sus enemigos con mucha elegancia y sin vacilar, y hacía el amor con hedonismo consumado y sin prejuicios raciales. Y por si eso fuera poco, le gustaba vivir bien. En eso 007 fue un espejo de su era. El personaje literario dio sus primeros pasos en las páginas de una novela titulada "Casino Royale", publicada en 1953. Su autor, Ian Fleming, era un perfecto caballero inglés, un *gentleman* culto, sofisticado y elegante que se retiró pronto a los dorados placeres del Caribe y a quien le gustaban las chicas hermosas, los automóviles lujosos y las historias contadas con imaginación.

Por azares del destino, Sean Connery, un escocés recalcitrante, fue quien se adueñó de un papel para el que también se barajaron los nombres de Rex Harrison, Richard Burton, David Niven y Cary Grant. Vestido con una americana de impoluta blancura y esbozando una sonrisa cínica de autosatisfacción, Connery se presentó en sociedad con un escueto «Mi nombre es Bond, James Bond». La apuesta fue un éxito. El actor que encarnaba al futuro fetiche de la cultura de masas poseía elegancia, estilo, humor sardónico, un físico desafiante, profesionalidad y hambre de triunfo. Connery aportó al superagente una mirada seductora y penetrante capaz de derretir un témpano de hielo, una inquietante sofisticación y un sádico refinamiento en el arte de amar y matar, además de las dosis justas de ingenio, elegancia y cinismo.

Una de las claves de su popularidad era la inteligente mezcla de sentido del humor, violencia, erotismo y elegancia con que se presentaba en la pantalla. Su Bond era un antihéroe que asumía una mínima parte de los valores convencionales que encontramos en los héroes cinematográficos más tradicionales. Se acostaba con mujeres para satisfacer sus egoístas apetitos sexuales y eliminaba a sus enemigos sin remordimiento alguno. Connery encarnó a 007 como un *gentleman* casual y afable pero al mismo tiempo frío y calculador, capaz lo mismo de un beso o un disparo, que prefiere llevar una Beretta porque la Walther –el arma reglamentaria de los agentes secretos– le deforma el smoking. Parecía haber nacido para interpretar a Bond.

La primera misión cinematográfica del desalmado y morboso agente secreto es una película colorista, exótica y absolutamente transgresora. Más chulo, displicente y elegante de lo que un hombre corriente, inglés o no, podría aspirar a ser nunca, el imperioso Connery encarnó un 007 inimitable e irreprochable, cuyas circunstancias la elevaron al olimpo de los grandes mitos de la historia del cine.

PETER O'TOOLE ES T.E. LAWRENCE

Lawrence de Arabia (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962)

Lawrence de Arabia es al tiempo una epopeya de dimensiones épicas y un sensible retrato de una de las grandes figuras románticas del siglo XX, «el poeta, erudito, aventurero y exhibicionista» Thomas Edward Lawrence, defensor de los derechos de los árabes y figura decisiva en la revuelta contra los turcos en 1916. Aunque la película empieza con la muerte del personaje, se centra en el papel desempeñado por el joven T. E. en la revuelta árabe de 1916-1918, según la versión del propio interesado en su libro "Los siete pilares de la sabiduría", y adaptada por Robert Bolt y –sin acreditación– por Michael Wilson. David Lean acertó en esta mágica epopeya a trasladar a la difícil escala de una superproducción la intensidad dramática, el dibujo de caracteres y la tensión de situaciones que sólo parecían posibles en el marco de filmes menos colosales. Los momentos de belleza excepcional se cuentan por decenas a lo largo de la proyección: la llegada de Sherif Ali al pozo desde la lejanía, las cabalgadas del desierto, el asalto al tren turco, la conquista del puerto de Aqaba –con el inolvidable travelling de los jinetes entrando en la ciudad con los cañones silenciosos en primer término–, el último aliento de vida de T. E. o esa elipsis deslumbrante en la que se pasa de un primer plano del protagonista soplando una cerilla a un cielo rojizo sobre el desierto (la imagen detenida en la más pura inmovilidad antes de sucumbir al abrumador tema musical de Maurice Jarre). Escenas espectaculares que no impiden que la película sea, ante todo, un estudio intimista de un personaje ambiguo y enigmático. Así como una historia donde el pasado importa menos que la búsqueda romántica de la imaginación. Ya lo dijo Sam Spiegel: «No hemos querido explicar la leyenda de Lawrence, sino perpetuarla».

Lean no necesitó narrar un episodio amoroso para llegar al corazón de los espectadores. Le bastó con el rostro de Peter O'Toole –uno de esos actores que saben comunicar al público un inmenso caudal de sentimientos– para transmitir sensaciones tan difíciles de expresar como el descubrimiento de la belleza del desierto o el descenso a los infiernos del hombre que un día rozó el cielo. El actor británico se reveló con esta creación complejísima y eminente como un extraordinario potencial cinematográfico, un intérprete versátil cuya capacidad camaleónica le permitía pasar de la alegría a la desesperación, de la melancolía a la violencia, mientras sus transparentes ojos azules hacían palpitar el corazón de muchas espectadoras. Pocos intérpretes han logrado decir tantas cosas con sólo una mirada. Y la suya forma ya parte de la leyenda del cine.

SUE LYON ES LOLITA

Lolita (Stanley Kubrick, 1962)

«Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía. Lo-li-ta: la punta de la lengua emprende un viaje de tres pasos desde el borde del paladar hasta apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes. Lo.Li.Ta». Son las palabras mágicas con que Vladimir Nabokov presenta al mundo su obra magna, una historia de perversión, crueldad, locura, dolor, amor malsano, muerte. Y de belleza. Un libro que para David Lodge, según escribe en "El arte de la ficción", «sigue resultando perturbador, porque otorga una seductora elocuencia a un corruptor de menores y asesino». Pero "Lolita", añade, es más que eso. Es, tal como asegura Mario Vargas Llosa, una de «las más sutiles y complejas creaciones literarias de nuestro tiempo».

Aunque tenía dos años más que en la novela cuando rodó *Lolita*, Sue Lyon era lo suficientemente turbadora para convertirse en la representación cinematográfica de una pasión pedófila. Stanley Kubrick y el productor James B. Harris la escogieron para encarnar a la adolescente insolente que seduce a Humbert Humbert tras realizar un exhaustivo casting entre ochocientos aspirantes al papel. «Era una entre un millón" declaró el director, y Nabokov también aprobó la elección, describiendo a la debutante como «la ninfa perfecta». Cuando Kubrick nos mostró a su objeto de deseo seduciendo al maduro James Mason, sombrío y de alma herida, Lyon tenía dieciséis años y era una completa desconocida, pero su creación de la amoral criatura disparó el ritmo cardiaco de los espectadores. La publicidad puso a la rubia *starlet* en boca del todo Hollywood. «¿Cómo pudieron hacer una película de 'Lolita'?» rezaba el cartel promocional, alimentando un morbo que ya rebosaba las costuras.

Lyon puso cara y cuerpo al personaje de Nabokov con una interpretación sutil, ambigua y magnética, desprendiendo en cada gesto y en cada movimiento inconfundible olor a sexo. Imposible no recordarla con sus gafas de sol en forma de corazón, en bikini, al borde de una piscina y chupando una piruleta, o dejándose pintar las uñas de los pies por un desquiciado Humbert Humbert (James Mason), o simplemente bailando con el hula hoop, como cualquier princesa de los suburbios. La imagen de esta nínfula abrió una brecha en la moral de los primeros años sesenta y, de paso, marcó el inconsciente de una generación de cinéfilos. Para Lyon, sin embargo, fue el principio del fin. La impagable Lolita ha pasado a la historia del cine como una de las tantas actrices jóvenes cuyo éxito se debe a un único y exclusivo filme, pasando luego su carrera a un discreto y más bien mediocre segundo plano, cuando no a su desaparición. Nabokov nunca hubiera imaginado semejante destino.

GREGORY PECK ES ATTICUS FINCH

Matar a un ruiseñor (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962)

Serio, contenido e inteligente, Gregory Peck era una torre de integridad, un actor al que encasillaron en personajes que representan admirablemente la decencia, la sinceridad y las ideas liberales, el hombre fuerte, siempre presentable, siempre controlado, capaz de enfrentarse a un mundo imperfecto con las armas del sentido común, la fuerza y la nobleza. Peck pertenece a esa categoría de intérpretes que brillan con una luz especial cuando encarnan a personajes que se parecen a ellos. Y quizá por eso dio lo mejor de sí mismo en la piel de Atticus Finch, el apacible abogado sureño de *Matar un ruiseñor*, la hermosa y fiel adaptación cinematográfica de la ya clásica novela de Harper Lee. Atticus representa a Tom, un hombre negro acusado de haber violado a una mujer blanca en el profundo Sur de los años treinta. Sabe que no ganará el caso pero también que su defendido es inocente y que lo correcto es defenderlo: «El coraje no es un hombre con un arma», dice Finch, «es saber que estás en desventaja antes de empezar, pero comienzas de todos modos (...) Uno es valiente cuando, sabiendo que la batalla está perdida, lo intenta a pesar de todo y lucha hasta el final (...) Uno rara vez vence, pero a veces vence». Su actuación en la sala del tribunal es un *tour de forcé* de ira silenciosa, que alcanza un crescendo mesurado en su alegato final ante el jurado.

Para el actor fue un trabajo especialmente complicado, que le obligó a proyectar, a través de un barniz de contención civilizada y compromiso resignado y racional, el fuego de la indignación social y la conciencia humanitaria que arde en el interior de su personaje. Pero es en el papel del padre perfecto y recto que educa a sus impresionables hijos en un hostil y aterrador entorno fanático, fundamentalista y sumido en la depresión económica, donde Peck roza la genialidad. Su identidad es la exigencia moral: la postura enérgica que irradia fuerza; la mirada tensa y resuelta; la arruga en la frente, los labios apretados, expresión de los escrúpulos y la lucidez desencantada del hombre que sabe que no hay esperanza, pero que aun así está decidido a cambiar las cosas. También hay en él un lado de hombre de acción: los niños se quedan boquiabiertos al ver como abate a un perro rabioso de un solo disparo. Y cuando está sentado en el porche escuchando a sus hijos hablar de su madre muerta, el dolor y la soledad grabados en su rostro son aún más conmovedores por resultar tan discretos. Por esta prodigiosa interpretación, Peck ganó ese Oscar al que ya había sido candidato en cuatro ocasiones y el derecho a silenciar a los críticos que lo acusaban de inexpresividad. Su imagen siempre estará asociada a ese legendario personaje.

BETTE DAVIS ES BABY JANE HUDSON

¿Qué fue de Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962)

Necesitaba personajes épicos. Su fuerza radicaba en una cierta desmesura, y esta clase de personajes formaban parte integrante de su estilo, de su forma de ser y de tomar por asalto al espectador. Bette Davis no podía ser la mujer de la calle, reproducir los problemas de un ama de casa común y corriente. Toda ella era excesiva. Un ejemplo típico: la heroína de *¿Qué fue de Baby Jane?* Cualquier otra, con un repertorio de trucos gastados hasta el hueso, habría resultado odiosa. Ella no: la exageración formaba parte de su naturaleza de artista. Fue la más insigne representante de una escuela que empezó a extinguirse cuando el cine se volvió realista. Exhibicionista nata, Bette Davis fue un número de feria. Cuando daba rienda suelta a todos sus trucos, a todos sus tics, los matices se volvían superfluos. Ella interpretaba con todo su ser, con todas sus muecas, con todos sus mohínes, monstruosa, demoniaca, pero fascinante, decana de una escuela en la que nacieron los monstruos sagrados del primer Hollywood.

Con la cara untada de una pasta blancuzca, enmarcados los ojos en un espeso rímel negro, cubierto el pelo por una peluca que es una masa desgreñada de tirabuzones, Bette atacó el papel de Baby Jane con el coraje, el vigor y el desenfreno de una artista descomunal. Sólo quien domina a la perfección el arte de la interpretación puede, vulnerando sus propios límites, incurrir en el exceso sin resultar grotesco. Desgarbada, pendenciera y malévola, se pasea retadora e indolente por las primeras escenas con un andar de pies planos que había copiado a su hermana Bobby. La actriz dibuja los vaivenes emocionales del personaje con suma agudeza. En un instante es una vil arpía, y al siguiente una niña bobalicona y asustada. Aunque repulsiva, se muestra capaz de suscitar auténtica compasión. Convertida en una especie de Boris Karloff con faldas, decrépita y reducida a una caricatura de sí misma, Davis bordó con hilo de seda su abracadabrante personaje. Y los que ahora se rían al verla pintada como una puerta y gesticulando como una loca, deben recordar que la de la interpretación es una técnica que no deja de evolucionar. Toda la magia del personaje de Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses* reside precisamente en sus excesos. Los de Bette Davis pertenecieron a un Hollywood que ha dejado de existir.

¿Qué fue de Baby Jane? estableció la moda de viejas divas de Hollywood que revivían sus languidecientes carreras interpretando papeles de trastornadas maníacas. Nadie puede superar la actuación de Davis como una rata de cloaca y Joan Crawford como un frenético periquito. Estrellas hasta el último suspiro, mujeres indomables, soberbias actrices hasta el esperpento.

ELIZABETH TAYLOR ES CLEOPATRA

Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, 1963)

«*Cleopatra* fue concebida en estado de emergencia, rodada en estado de histeria y terminada con un pánico ciego», dijo Joseph L. Mankiewicz, quien durante años recordó este filme como una horrible pesadilla. Ampliamente reconocido como uno de los productos más ruinosos de Hollywood, su rodaje fue una odisea cinematográfica que llevó por la calle de la amargura a los actores y al equipo. Impulsado por un productor independiente, Walter Wanger, y financiado por la 20th Century-Fox, el proyecto nació como una producción de dos millones de dólares, para ser rodada en los decorados exteriores del estudio con Joan Collins, pero acabó pasando de Hollywood a Londres y por fin a Roma, con la diva Elizabeth Taylor como protagonista y un presupuesto capaz de llevar a la ruina a cualquier estudio de Hollywood. La estrella tenía problemas de salud y fama de conflictiva, pero su tirón popular lo compensaba todo. Wanger llamó a Miss Taylor y le dijo que quería que fuese su Reina del Nilo. «Por supuesto», replicó ella, «lo haré por un millón de dólares». Esta cifra, aunque mencionada en broma, fue tomada en serio, y la actriz hizo historia cuando la Fox aceptó sus elevadas pretensiones económicas.

Cerca de cuatro años duró la producción de *Cleopatra*, cuyas vicisitudes darían para un grueso libro. Durante un año, Joseph L. Mankiewicz se vio obligado a rodar durante el día y a reescribir el guion por la noche. Un ritmo agotador que estuvo a punto de acabar con su salud. La película no es tan mala como dijeron los críticos en su día, aunque las mejores escenas se quedaron en el suelo de la sala de montaje. Pero el resplandor de la historia de amor entre Taylor y Burton eclipsó el idilio de la pantalla, si bien adquirió gran parte de su technicolor. La pareja se convirtió en los legendarios "Liz y Dick", abreviaturas que ellos odiaban, pero que simbolizaba todo cuanto de excesivo y desaforado tenían sus vidas, públicas hasta la saciedad.

Con sus legendarios ojos felinos, su cintura prieta y su busto generoso, Taylor estaba en el apogeo de su belleza morena y atesoraba los tres elementos indispensables de toda estrella de Hollywood que se precie de serlo: el atractivo físico, el talento dramático y el escándalo. Más hermosa que nunca, Liz aportó grandilocuencia, notoriedad y escotes a su magnética interpretación de la tigresa egipcia. Aunque la obra de Mankiewicz fue duramente atacada, hoy pocos se atreven a poner en tela de juicio la impronta imborrable de la actriz de los ojos violeta, cuya dimensión épica, barroquismo y majestuosidad bañada en oro hacen de su creación de Cleopatra la favorita de la memoria colectiva.

BURT LANCASTER ES FABRIZIO SALINA

El gatopardo (*Il gattopardo*, Luchino Visconti, 1963)

Ensalzada por cineastas, reverenciada por cinéfilos y alabada por la crítica, *El gatopardo* es al cine lo que "Don Quijote de la Mancha" a la literatura universal, una obra difícil de igualar pero imposible de superar. Película magistral en todos sus aspectos, exquisita, fastuosa, tan bella en su estética como profunda en sus diálogos, un filme tocado por el genio de un artista irrepetible: Luchino Visconti. Todo resulta perfecto, desde la música de Nino Rota a la fotografía, pasando por la reconstrucción de la época y, sobre todo, por el recital interpretativo de ese monstruo sagrado que es Burt Lancaster.

Esta soberbia, suntuosa épica basada en la novela de Giuseppe di Lampedusa está presidida por la figura gigantesca del príncipe Fabrizio Salina. Personaje sereno, sentimental y exquisito, cabeza de una familia principesca con dos mil quinientos años de antigüedad. El aristócrata asiste al derrumbamiento de su mundo con la fatalidad de quien se enfrenta a lo irreversible, pero con la lucidez de quien admite la necesidad del relevo para que todos juntos continúen ostentando el poder. Intenta detener el tiempo a su alrededor, y casi lo consigue, pero no puede evitar el inexorable devenir de los acontecimientos. Derrotado por la historia, desgarrado entre dos mundos, sólo le queda el refugio del pasado: «Pertenezco a una generación desgraciada, a caballo entre los viejos y los nuevos tiempos, y que se encuentra a disgusto con unos y con otros».

Luchino Visconti recrea con suma belleza y elegancia, como sólo él sabía hacerlo, el ambiente y el espíritu de un mundo irremisiblemente perdido. Reconstruye con sensibilidad, casi con devoción, los objetos y rituales cotidianos, las partidas de caza, las comidas, las veladas de lectura... En el refinamiento visual de estas escenas, en su gusto por las cosas bellas, queda bien patente su origen aristocrático. Música e imágenes aparecen magistralmente combinadas hasta formar un fascinante espectáculo del que resulta difícil abstraerse. Y si esta obra supuso un punto y aparte en la carrera del director, otro tanto sucedió con su protagonista, Burt Lancaster, uno de esos actores más fuertes que la vida. El *cowboy*, el gangster, el acróbata de la blanca sonrisa, sorprendió a propios y extraños con una interpretación fuera de serie. Refinado y exquisito al máximo, soberbio en su melancolía y conmovedor en su patetismo, Lancaster se introdujo en la piel del aristócrata siciliano con tanta convicción que no interpreta al príncipe, él es el príncipe. Visconti depositó en sus manos todo el peso de la película y el actor respondió con un recital sencillamente prodigioso.

STEVE MCQUEEN ES VIRGIL HILTS

La gran evasión (*The Great Escape*, John Sturges, 1963)

Marcada por la atmósfera propia de los desacomplejados años sesenta, fusión emotiva de humor y tragedia, de estereotipos nacionales y heroísmo estoico, *La gran evasión* creó un modelo de superproducción espectacular para toda una década, el subgénero de ambiente bélico y elencos multitudinarios, y desde entonces ha conseguido entronizarse como la película de fugas más popular de la historia del cine.

La historia reproduce fielmente los esfuerzos reales de prisioneros aliados para escapar de Stalag Luft North, tal como los relató Paul Brickhill en el libro homónimo. Pero a los guionistas James Clavell y W. R. Burnett no les importó tomarse ciertas libertades dramáticas con el argumento y las caracterizaciones. El resultado fue una combinación perfectamente equilibrada de los dos elementos: una cinta tan fiel a los hechos que explicaba todas las técnicas que se utilizaron en la masiva evasión, y un espléndido divertimento gracias a unos personajes extremadamente simpáticos. De todos ellos, el más memorable es el antihéroe encarnado por Steve McQueen, el solitario Virgil Hilts, el "rey de la nevera", un piloto americano que permanece apartado de los demás durante casi toda la historia. Solemos ver a este pesonaje, que ya tiene ocho fugas en su haber, jugando a atrapar una pelota en su guante de béisbol. Con prendas militares, sudadera y chaqueta de cuero, McQueen está en su salsa: domina el lenguaje corporal, desprecia los monólogos largos, elige frases intrascendentes y cuando es posible elabora el personaje y sus expresiones sirviéndose exclusivamente de su cuerpo. Virgil es prácticamente un *alter ego* del actor: un tipo independiente, cabezota y rebelde, de una seguridad desarmante, que poco a poco comprende que sólo el trabajo en equipo le permitirá conseguir la libertad.

La gran evasión obtuvo un éxito clamoroso y propulsó a McQueen a las primeras filas del escalafón estelar. Toda la crítica se refirió a la fuerza casi hipnótica con que obligaba al espectador a no apartar la vista de su imagen en la pantalla. Y no es su mejor película, aunque considerada por sí misma es maravillosa. No era su favorita. No refleja cómo se hubiera comportado en la misma situación, porque a él le parecía demasiado dócil eso de resignarse a que le metieran en el "agujero". Ni siquiera le gustaba el tic de la pelota y el guante de béisbol. Pero en este filme todos los elementos se alían para darle al actor el mejor papel que había hecho hasta la fecha. La escena crucial, después de la huida, en la que se lanza campo través a lomos de una motocicleta, con docenas de alemanes pisándole los talones, en un intento desesperado de llegar a la Europa libre, fue el momento en que se convirtió en una estrella de cine.

SHIRLEY MACLAINE ES IRMA

Irma la dulce (*Irma la Douce*, Billy Wilder, 1963)

Cuando apareció, la historia del cine nunca había visto nada igual. Como ha propuesto Francis Wyndham, fue «la primera cristalización norteamericana de un tipo muy corriente en Europa: la muchacha bohemia». En los años cincuenta, Shirley MacLaine no encajaba exactamente en ninguna de las definiciones de mujer deseable imperantes en Hollywood. Exteriormente no parecía una estrella de cine. Su físico de jovencita sana la encuadraba dentro del tipo de chicazo o muchacha corriente, pero también había en ella la sensibilidad propia de una niña desamparada. Ella es la locuela simpática que uno conoce en la fiesta del pueblo: estrambótica, directa, entusiasta, comprensiva, excitable y graciosa o sardónicamente indiferente hacia su propia persona o su aspecto físico. Ese personaje fue el más habitual en sus primeros trabajos (su etapa "felpudo", según definición propia), una serie de comedias ligeras en las que a su picardía añadía cierta socarronería a la historia humorística o amorosa. Rápidamente fue creándose fama de gran actriz de comedia ligera. Pero sólo consiguió remodelar su imagen hasta cierto punto. Aunque en el futuro eligió papeles que le permitían revelar su versatilidad, *Irma la dulce* la encasilló durante un tiempo en el papel de fulana encantadora, un personaje que es sólo una de las diversas expresiones de la imagen de ingenua risueña que tanto prodigó, siempre con un toque de humor, en sus primeros años, y que tendrían su epítome años más tarde en *Noches en la ciudad*, donde encarnó a una chica alegre insuperablemente gazmoña.

Con la colaboración de su habitual compinche en el guion I.A.L. Diamond, Billy Wilder tomó un musical de Alexandre Breffort y lo transformó en una comedia sin canciones. Narra el filme, con humor afilado, mordaz y perverso, el empeño puesto por un *gendarme* ingenuo y honesto en redimir a la prostituta más popular de la Rue Casanova, la Irma del título, de la que se ha enamorado.

Saludada en su época como una deleitosa obra menor, *Irma la dulce* cuenta con una grandísima interpretación de Shirley MacLaine, maravillosa como la entrañable mujer cuyo sentido de la moral estricta es tan suelto como su corpiño endeble. MacLaine tiene un aire maravillosamente casual y sincero que barre las connotaciones negativas del personaje, bordado con sutiles ramalazos de ironía. Es una actriz cómica deliciosa. Su fulana parisiense tiene una frase de chica dura para uno de sus clientes: «Nunca recuerdo las caras». Según "Variety", ninguna otra actriz hubiera conseguido decirlo de forma tan graciosa e inofensiva sin extraviar por el camino el inconfundible significado de la frase en cuestión.

PETER SELLERS ES JACQUES CLOUSEAU

La pantera rosa (*The Pink Panther*, Blake Edwards, 1963)

Peter Sellers entró en la historia del cine acompañado por una sombra inseparable, la de Clouseau, el inspector de policía extravagante y metepatas que, en *La pantera rosa*, atraviesa cándidamente las peores situaciones. Y aunque hoy no podemos imaginarnos a otro actor intentando siquiera dar vida a este inepto de pocas luces y verbo rimbombante («Creo a todo el mundo y no me creo nada. Sospecho de todo el mundo y no sospecho de nadie», es su esclarecedora definición de sus métodos deductivos), el papel estaba destinado a otro intérprete: Peter Ustinov. Pero en cuanto rodó las primeras tomas, Blake Edwards comprendió que Ustinov era un actor demasiado cerebral para el papel y sin pensárselo dos veces lo sustituyó por Sellers, un profesional que hasta entonces se había caracterizado por su costumbre de interpretar varios papeles en cada película. Sus primeros títulos le habían convertido en una especie de figura de culto entre la cinefilia intelectual; *La pantera rosa* elevó el talento así apuntado hasta alturas estratosféricas. Exagerando hasta la farsa el tipo de comedia física que acuñara Jacques Tati en la serie de Monsieur Hulot, Sellers arrancó lágrimas de risa con sus *gags* visuales y sus travesuras verbales. Con su bigote, la gabardina, el sombrero de fieltro y la torpeza elevada a su máxima expresión, el catastrófico e iluso Clouseau es capaz de sembrar el caos allá donde va, a pesar de lo cual está convencido de ser el mejor detective del planeta.

Lo único malo de *La pantera rosa* es que el desastroso Clouseau no era más que un personaje secundario. Entonces nadie podía saber la popularidad que iba a dar a Sellers el extravagante inspector de la *Sureté* francesa, y Edwards pensó que el filme resultaría más eficaz si el torpe inspector compartía pantalla, además de cartel, con el elegante David Niven y con el eterno jovencito Robert Wagner. Pero la verdad es que sus personajes sólo servían para entorpecer el ritmo de la película; los espectadores se tomaron a Clouseau como un descendiente directo del Pequeño Vagabundo de Chaplin en versión años sesenta, y cuando desaparecía de pantalla –lo cual ocurría bastante a menudo– se sentían irritados. Fue Sellers, por supuesto, con un acento ensayado previamente en *El honrado gremio del robo,* quien centró la atención de la crítica. El actor británico llevó a su creación a la cumbre con *El nuevo caso del inspector Clouseau*, seguramente la mejor entrega de la serie. Luego, el Clouseau de los setenta se convirtió en el personaje animado de la serie de televisión, proclive a dejarse despanzurrar por bombas caseras y a hablar con un acento francés tan exagerado que ningún personaje de los que le rodeaban conseguía entender lo que decía.

JERRY LEWIS ES JULIUS/BUDDY LOVE

El profesor chiflado (*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963)

A los niños les encanta Jerry Lewis; también a los franceses y, al parecer, más o menos por las mismas razones. Su genuino humor es infantil ("polimorfamente perverso", en jerga psicoanalítica), caótico; una cuestión de payasadas, caras graciosas y explosiones. A los ojos de "Cahiers du Cinéma" y "Positif" es *Le Roi du Crazy*, *Le Parfait Idiot*. En los años sesenta, críticos y cineastas de la talla de Jean-Luc Godard, Robert Benayoun o François Truffaut se deshicieron en elogios, escribiendo sesudos ensayos que lo comparaban con lo más granado del mundo de la cultura, desde Jean-Paul Sartre a William Faulkner. «En el mundo de Lewis, como en el de Cocteau», declaraba solemnemente André Téchiné en 1966, «todo acaba por confundirse».

En *El profesor chiflado*, la revisión desmadrada y no exenta de ternura, del mito del Doctor Jekyll y Mister Hyde, la noción de la doble personalidad, una vieja tradición, recibe un giro surrealista que impresionó enormemente a los cinéfilos galos (que la votaron como la mejor película del año). En lugar de ser un científico concienzudo y trabajador con un deseo prometeico de desentrañar los secretos de la vida, Julius Kelp es un profesor de química ingenuo, desvalido, tímido, ridículo y cegato. Su alter ego no es un monstruo convencional, sino un odioso lagarto de salón que canta al piano baladas cursis al estilo de Dean Martin.

Aclamada casi unánimente como una obra maestra, *El profesor chiflado* es muy divertida. No sólo arroja luz sobre la propia personalidad de Lewis, un tanto desquiciada, sino que es una aguda sátira sobre los aspectos subterráneos de la neurosis estadounidense. Kelp, es el atontado Homunculus americanus, uno de esos tipos pequeños a los que le tiran arena a la cara. Sin él, los ególatras groseros, petulantes y agresivos como Buddy Love (los tipos sin ley y machistas que aparecen en otras películas en la piel de vaqueros, gángsters o bárbaros) no podrían existir. Son las dos caras de la misma moneda. Aun así, el profesor es quizás el menos simpático de los dos personajes que interpreta Jerry, aunque sólo sea porque es un empollón irreductible. Ni siquiera el amor de la estudiante de ojos brillantes Stella Purdy (Stella Stevens) hace mucho por cambiarle.

Desentrañar el significado secreto de *El profesor chiflado* es un trabajo minucioso. Es mejor, sin duda, dejárselo a los críticos franceses, y sentarse a disfrutar de la genialidad de los gags visuales: el momento delirantemente divertido en que Kelp confunde a un grupo de estudiantes con bolos y los acribilla con una bola, o cuando Love hace su gran entrada en el club nocturno Purple Pit. La carcajada está asegurada.

AUDREY HEPBURN ES ELIZA DOOLITTLE

My Fair Lady (George Cukor, 1964)

El único papel que Audrey Hepburn deseó con toda su alma antes de que se lo ofreciesen fue el de Eliza Doolittle, la inculta florista que es transformada en una dama por el profesor Henry Higgins en el musical "My Fair Lady". Pero cuando lo consiguió, empezó a lamentarlo. La opinión mayoritaria en la comunidad de Hollywood era que el rol pertenecía a Julie Andrews, cuya interpretación de Eliza había triunfado en Broadway. Cuando el coprotagonista de Andrews, Rex Harrison, fue contratado para la película y Julie no, Audrey recibió la peor prensa de su carrera.

La película en cuestión es una exquisita adaptación de la famosa obra teatral de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe, basada en el no menos célebre "Pigmalión" de George Bernard Shaw. La historia era una versión del cuento de Cenicienta. El éxito de *My Fair Lady* fue el feliz resultado de una excepcional reunión de talentos, cuyo perfecto acoplamiento hay que agradecer a un cineasta ejemplar. Esta película es, probablemente, el título en el que la mano de George Cukor es menos perceptible, pues todo está en ella al servicio del trabajo de los intérpretes. Cukor, que pasa por ser el mejor director de actrices del cine norteamericano, subordinó su lucimiento personal a los requerimientos de la historia que se estaba narrando y a obtener brillantes actuaciones de sus estrellas, de los que extrajo hasta los más sutiles matices del gesto, de la entonación o de la mirada. Es el suyo un alarde casi insultante de ingenio y dominio del ritmo cinematográfico, un trabajo inteligente, realizado con sensibilidad y profundo conocimiento del oficio.

Pero nada sería igual en la película sin la interpretación hechizante de todos los protagonistas. Empezando por Audrey Hepburn, que con sus enormes ojos, el rostro anguloso y esa maravillosa sonrisa que surgía de improviso logró superar, aunque no siempre con éxito, su exquisita presencia para encarnar a la "chica barriobajera" del prólogo, una vendedora ambulante de violetas de pronunciado acento *cockney* y harapiento aspecto. El trabajo de Audrey en la mitad de película donde encarna a la "golfilla callejera", que es la parte más compleja de su interpretación, resultó un tanto inseguro y se hizo más creíble –y uno sospecha que ella se sintió bastante más cómoda– cuando emerge del capullo convertida en una de las mujeres-mariposa de Cukor. Incluso, se permitió el lujo de bailar algunas piezas con la exquisita gracia que la caracterizaba. Excluyendo el detalle de que tuviera que ser doblada en las canciones, su Eliza Doolittle fue una auténtica delicia. Nunca conoció tan bella florista Covent Garden.

CLINT EASTWOOD ES JOE

Por un puñado de dólares (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)

Los italianos inventaron a mediados de los años sesenta un nuevo género cinematográfico: el *spaguetti western*. Sus ingredientes eran unos personajes sucios, mal afeitados, vestidos con prendas raídas, bronceados por el sol y la intemperie, y la visión del director Sergio Leone, cuya cámara registraba incansablemente una espiral de violencia y sangre realmente abrumadora. El western a la italiana alcanzó una de sus máximas expresiones con *Por un puñado de dólares*, que explotó a fondo los elementos más característicos de este género cinematográfico. Leone –que adoptó para la ocasión el pseudónimo de Bob Robertson– se sirvió de una historia llena de violencia inspirada en el clásico del cine japonés *Yojimbo*, de Akira Kurosawa. Un forastero llega a un pequeño pueblo de la frontera con México llamado San Miguel, donde se libra una guerra entre dos clanes. Este fantasma de las praderas ofrece sus servicios a las dos familias y vuelve a marcharse una vez se han matado entre ellas.

En una época poco propicia a los héroes de una pieza, Eastwood recogió la antorcha de los viejos ídolos del western y, con las misma impavidez que caracterizó a aquellos, modeló un nuevo tipo de antihéroe, apodado el "Hombre sin Nombre", reservado, cruel, impasible, frío y expeditivo. Leone sugirió reducir los diálogos previstos para su personaje al mínimo: lo justificó ante la certidumbre de que la profunda expresividad del actor no necesitaba demasiadas explicaciones verbales y, por otro lado, favorecía la imagen mítica que de él se estaba formando: máxima interiorización, un hombre de pocas palabras y acciones contundentes, pero con la sugerencia de unas vivencias referidas a su pasado que quedaban absolutamente en manos de la imaginación del espectador. Esta especie de ángel de la muerte creó escuela y el tipo con el ceño siempre fruncido, barba de dos días y una colilla pegada a la comisura de los labios, hizo época.

Con su hieratismo cuidadosamente estudiado, Eastwood encarnó al perfecto antihéroe con soltura y convicción. En contraste con la frenética actividad del resto de personajes, el actor impuso sus "modales sonambulescos", su parsimonia y su circunspección, perfectamente exteriorizados en su invariable "uniforme": el cuerpo tapado por un poncho mexicano, la mirada enmascarada bajo un sombrero raído. Un tipo de una pieza, procedente de ninguna parte, lacónico, refractario al sentimentalismo. La encarnación ideal del asesino a sueldo, de aire ausente y mirada acerada. *Por un puñado de dólares* fue la película más taquillera de la historia del cine italiano y convirtió a Clint Eastwood en una estrella de la noche a la mañana.

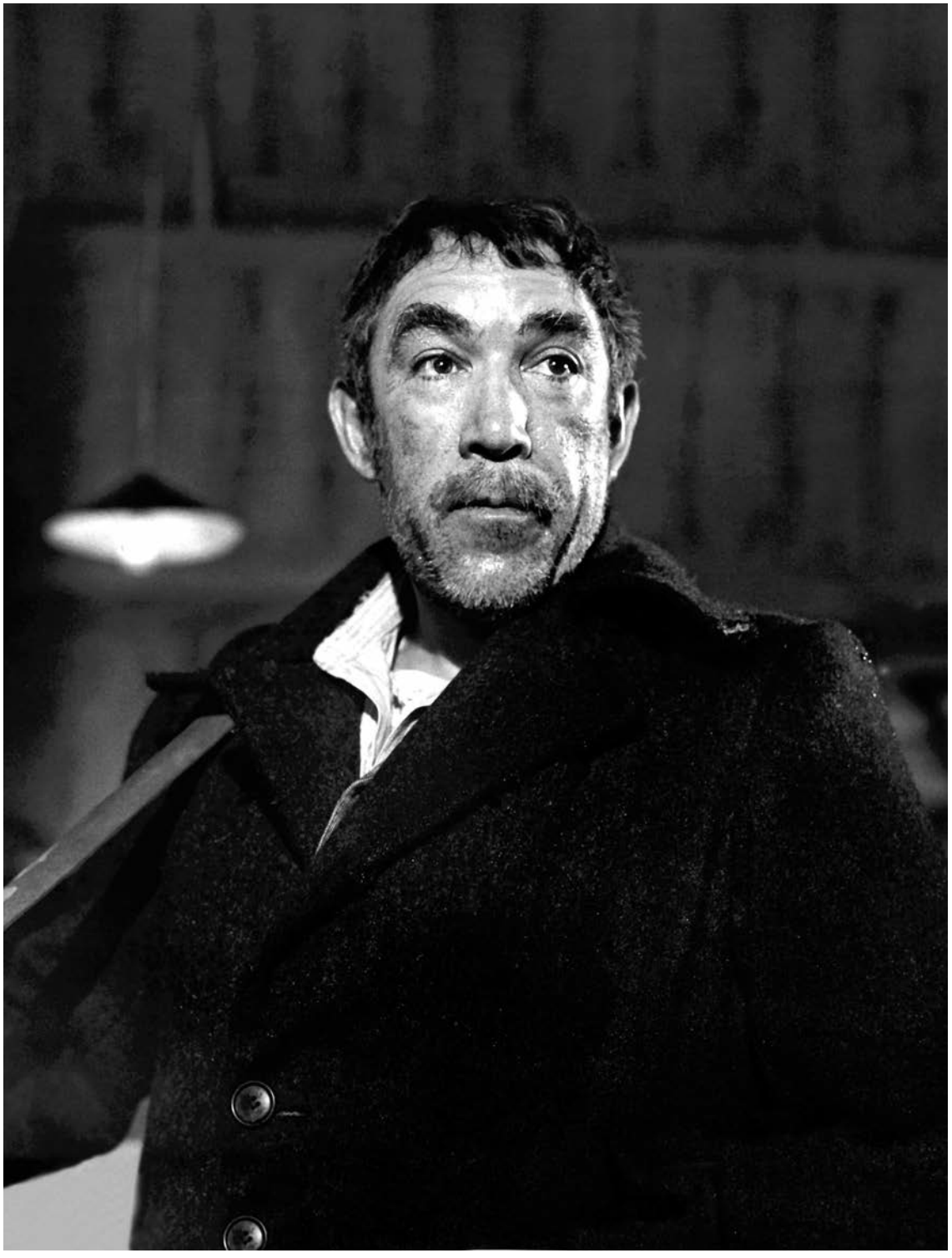
ANTHONY QUINN ES ALEXIS ZORBA

Zorba, el griego (*Alexis Zorbas*, Michael Cacoyannis, 1964)

El estrellato le costó veinte años de sudores y una cincuentena de papeles de indio o latinoamericano de los que expresaban sus malas intenciones en muy pocos minutos de pantalla. Otro medio centenar de personajes después, el humilde mexicano se convertía en el Papa ruso de *Las sandalias del pescador*. A lo largo de este abrupto recorrido por todas las nacionalidades imaginables, salpicado por un cierto número de actuaciones extraordinarias, Anthony Quinn fue labrándose un estilo interpretativo marcado por el exceso histriónico, cauce utilizado para ofrecer distintas versiones de un mismo personaje: la desmesurada fuerza de la naturaleza, el toro de lidia cinematográfico. Zorba multiplicado hasta el infinito.

De aspecto rudo y amenazante, Quinn podía romper todos los moldes y todas las barreras con creaciones de aterradora fuerza, indistintamente trágica y lírica. Y aunque su físico no le ayudaba, lograba crear espléndidos personajes de hombre sereno y apacible. Lo hizo, y muy cerca de la perfección, en *Zorba el griego*. Iba a ser una peliculita rodada entre dos producciones más importantes, pero fue un éxito en los circuitos de arte y ensayo. El actor sólo tenía cuarenta y nueve años cuando, con el pelo teñido de blanco, encarnó a este sexagenario epicúreo y malhablado. De todos sus papeles, el exuberante campesino cretense fue el que se le adhirió como una segunda piel. En la pantalla, como en la escena o la leyenda popular, Quinn se volvió tan griego como el ouzo o el buzuki. Físicamente, su rostro aparecía hollado por nuevos surcos y su silueta había adquirido proporciones más robustas que antaño. Pero la edad le sentaba bien, como demuestra el vigor y la naturalidad de Zorba, ese personaje que le proporcionó una inmensa popularidad en todo el mundo y puso su carrera cinematográfica al ralentí. El famoso sirtaki que bailó en la última escena hizo furor en las discotecas de todo el mundo. Dos décadas después, Quinn encontró la truculencia de antaño para bailar este sirtaki jubiloso en los escenarios de Broadway. Con una diferencia: ya no necesitaba teñirse el pelo de blanco.

La novela de Nikos Kazantzakis, la música de Mikis Theodorakis y la sublime interpretación de Lila Kedrova –que le valió el Oscar a la mejor actriz de reparto– son algunos de los ingredientes que convierten la película en una parada obligada. Pero Zorba es Anthony Quinn en estado puro. Su irreprochable interpretación es la que en mayor medida explica y resume su figura. La de un actor de apariencia tosca capaz de alcanzar registros líricos de exquisita delicadeza. Sólo por esta excelsa composición tenía Quinn asegurado el paso a la posteridad como un príncipe de su oficio.



JULIE CHRISTIE ES LARA

Doctor Zhivago (David Lean, 1965)

Hasta el día de hoy, *Doctor Zhivago* ha conservado un lugar especial en el corazón de muchos espectadores, y no sólo por la música, los paisajes, la fotografía y el argumento. El trabajo de Julie Christie en el papel de Lara, la bella hija del modisto, es de los que permanece en la memoria. Con *Lawrence de Arabia,* David Lean se había enamorado del desierto. Con *Doctor Zhivago,* el objeto de su amor cinematográfico fue Julie Christie, y la película resulta más admirable por ello.

Lean sabía que la credibilidad de la historia dependía que los espectadores vieran a una muchacha núbil transformarse en joven adulta, una chica buena e inocente, pero explosivamente sexual. Y, sobre todo, sabían que la persona que diera vida a Lara tenía que ser capaz de enamorar a los espectadores aun sabiéndola culpable de quitar el marido a otra mujer. En un rincón de su portentoso cerebro, el cineasta encontró el recuerdo de la actriz que había iluminado el sombrío realismo de *Billy el embustero.* Había algo en aquella sonrisa hipnótica, en aquellos labios increíblemente carnosos, en aquella solemne inocencia juvenil, que le decía que ella, Julie Christie, era la mujer que podía llevar al éxito la complicada adaptación de la novela de Boris Pasternak. Recordaba el hechizo de su entrada en escena, la figura fascinante que paseaba por una calle balanceando el bolso. Julie pasó el examen con honores. Era la respuesta a todas las plegarias de Lean, frustrado ante la imposibilidad de encontrar a una mujer que conjugara tan impecablemente la inocencia con el atractivo sexual.

La actriz estuvo entre los pocos artistas que salieron ilesos del varapalo periodístico. En el "Observer", Kenneth Tynan comentó: «Pero es Julie Christie quien domina el filme. Ardiente, vulnerable y mucho mejor elegida que en *Darling.* En sus escenas eróticas hay una intensidad perentoria que pocas intérpretes inglesas serían capaces de igualar». Era la clase de hipérbole que sólo puede apuntar al estrellato. Julie, tan rubia, tan femenina, que siempre parecía a punto de provocar una explosión de lujuria, compuso una maravillosa e inolvidable Lara. Con el embrujo de su mirada y un talento nada común, esta actriz emergente conquistó Hollywood casi a su pesar y revolucionó todo un concepto de la interpretación femenina.

Elevada ya al altar de los mitos populares, *Doctor Zhivago* resulta tan grandiosa y solemne como cabe esperar de una película de David Lean. La escenografía es excelente, gracias en gran parte a la atmosférica fotografía de Freddie Young, y el dominio que demuestra el director de la realidad histórica y el esmero que pone en las caracterizaciones pueden calificarse con frecuencia de magistrales.

JULIE ANDREWS ES MARIA

Sonrisas y lágrimas (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965)

La imagen cinematográfica de Julie Andrews quedó establecida con su primer papel, el de la mágica protagonista de *Mary Poppins*. Un año después, su interpretación en la piel de Maria Von Trapp en *Sonrisas y lágrimas* vino a cimentar esa imagen basada en "la dulzura y la luz", mientras el inédito éxito económico de la película y el Oscar a la mejor actriz situaba a Andrews entre las estrellas más luminosas del Hollywood de los sesenta.

Sonrisas y lágrimas empezó siendo un musical de Broadway especialmente mediocre. Estaba basado en hechos reales y lo protagonizaba Mary Martin. Cuando William Wyler declinó el honor de dirigir *Sonrisas y lágrimas*, la Twentieth Century le ofreció entonces la película a Billy Wilder, seguramente con la esperanza de que el cínico director de *El crepúsculo de los dioses* le echara unas gotas de ácido al merengue musical de Howard Lindsay y Russell Crouse, para hacerlo más comestible. Pero Wilder no aceptó, afirmando: «¡Es del todo imposible que un musical con esvásticas sea un éxito!». Al final la dirigió Robert Wise, que hizo un gran trabajo, eliminando toda la sacarina que le fue posible de una historia de con monjas pícaras, niños, nazis y una cándida novicia que cuida de unos niños que ni siquiera son suyos, que convierte cortinas en prendas de ropa y que se enamora de un hombre de mediana edad.

A los acordes de las melodías de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, el

En su momento, *Sonrisas y lágrimas* fue la cinta más taquillera de la historia del cine. Un drama hábil, vibrante y cautivador, que alcanza a todas las generaciones, gracias a la experta y sobria dirección de Wise y a una visión de tarjeta postal de Austria. Y lo mejor de todo es la estrella. Julie Andrews es la perfecta Maria, la novicia reacia que descubre su verdadera vocación: ejercer de institutriz de siete hermanos. La actriz, con su voz portentosa y su inocencia, aportó sentimiento a su cándido personaje, así como un sentido del equilibrio que confirmó su condición estelar. Su soberbia interpretación, resultado de un estilo fresco y enérgico, convierte en memorable a su personaje y, a veces sin previo aviso, incluso te deja sin respiración.

Visualmente, la película es espectacular, sobre todo en el sensacional plano inicial, con su visión panorámica de la cima de la montaña, y en la escena de la visita a Salzburgo, a los acordes del *Do Re Mi.* Y las melodías de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, capaces de elevar las audiencias hasta cotas insospechadas, resultan tan refrescantes como siempre. Los que no la hayan visto todavía, que lo hagan. Los que la aman ya lo saben: es una película tan fresca y mágica como la sonrisa de Andrews.

MICHAEL CAINE ES ALFIE ELKINS

Alfie (Lewis Gilbert, 1966)

En 1966, Caine tenía treinta y tres años y una serie de papeles secundarios en su haber, pero sólo dos filmes importantes (*Zulú* e *Ipcress*). Ya había agachado la cabeza frente a su amigo y compañero de piso Terence Stamp a la hora de encarnar a Alfie sobre el escenario. Sin embargo, Stamp ya se había cansado del personaje cuando llegó el momento de hacer el casting para la película, y aunque Laurence Harvey y Anthony Newley estaban en la carrera, el director Lewis Gilbert –siguiendo el consejo de su hijo– llamó a Paramount y les dijo que sólo una persona podía encarnar a Alfie. ¿Su respuesta?: «¿Michael qué?».

La figura del desenfadado Alfie, un conductor de coches que dedica sus ratos libres a hacer de Casanova en Londres, caló en el público intelectual de la época. Basada en una comedia de Bill Naughton, autor también del guion, la desinhibida película de Gilbert obtuvo el premio especial del jurado en Cannes y logró excelentes ingresos de taquilla. Su influencia fue inmensa, y no sólo en el comportamiento de los jóvenes canallas de la ciudad. Caine se lo debe todo, o casi todo, a Alfie Elkins. Con este mangante de suburbio, un tipo singular, pícaro, seductor y elegantemente cínico, el actor se ganó el estrellato sin tener que cambiar su rastrero acento natal. Ya nadie le pudo parar. De hecho, nunca ha mirado atrás desde entonces, deleitándose en la caracterización de hombres cínicos y despreocupados, a los que aporta su elegancia e ironía innatas y un inusitado sentido del humor. Pero si volvemos a echar un vistazo a su trabajo en la película, veremos a un intérprete consumado, que no teme mostrarse vulnerable a pesar de encarnar a un modelo de icono machista. Las bromas directas a la cámara hacen maravillas, pero es en las escenas más reposadas donde Caine impresiona de verdad: cuando se enfrenta a ser sustituido por una modelo más joven en la cama de su envejecida amante (Shelley Winters) o cuando se derrumba al ver el feto abortado de su novia. Al actor le basta con entrar en el campo de la cámara para convertir la pantalla en un territorio exclusivamente suyo.

Nada hacía presagiar el éxito de *Alfie*. Ni su protagonista, la encarnación de cierta clase de hombre londinense de los años sesenta que aún perdura, parecía tocado con una varita mágica. Sin embargo, desde el momento en que un joven Caine de ojos brillantes se dirigió directamente a nosotros, rompiendo la invisible "cuarta pared" que separa a los actores del público, nos envolvió con su meñique. El gran galán *cockney* del cine obtuvo una nominación al Oscar por su interpretación, pero apenas importó que no ganara. El papel le convirtió en leyenda.

SPENCER TRACY ES MATT DRAYTON

Adivina quién viene esta noche (*Guess Who's Coming to Dinner*, Stanley Kramer, 1967)

En Hollywood circula una historia según la cual, unos meses antes de morir, el 10 de junio de 1967, Spencer Tracy le preguntó a Katharine Hepburn: «¿Pero tendré tiempo?». Reclamado para el rodaje de *Adivina quién viene esta noche*, estaba tan enfermo y agotado que dudaba de sus fuerzas. Y dicen que ella le contestó: «Estoy segura de que sí». La propuesta de rodar este filme vino de la mano del director Stanley Kramer, amigo íntimo del actor y una de las pocas personas capaces de manejarle en sus irascibles últimos años. El "viejo roble" había sufrido una serie de infartos muy dolorosos, pero aceptó. Hepburn no estaba tan segura. Por primera vez temía que el esfuerzo resultara excesivo. Pero la historia de una pareja blanca de clase media que se enfrenta al deseo de su hija de casarse con un hombre de raza negra, tocó la fibra liberal de la actriz. Spencer dejó que Kate tomara la decisión y aceptó participar sin haber leído siquiera el guion. Fue suficiente con el entusiasmo de Hepburn y el hecho de que la película apelara a la tolerancia y comprensión en la cuestión racial, un asunto que le preocupaba profundamente.

Kramer era consciente de que corría un riesgo enorme al contratar a Tracy. La compañía de seguros se negó a cubrir al actor, pues sabían que su salud era muy precaria. Por tanto, el propio director tuvo que asumir personalmente el riesgo de cualquier pérdida económica en el caso de que su amigo falleciera antes de terminar el rodaje. Pero era típico de Spencer sacar fuerzas de flaqueza y usar sus muchas habilidades y dilatada experiencia para cumplir admirablemente con su contrato. Cuando le dijo la última frase del guion a Kate, a ella se le saltaron lágrimas auténticas por la emoción. Tanto él como ella fueron nominados a los premios de la Academia. Kate se encontraba en Niza rodando *La loca de Chaillot* cuando le llegó la noticia de que había ganado su segunda estatuilla. «¿Se la han dado también a Spencer?» preguntó. Cuando le dijeron que no, respondió: «No importa, sé que el mío es para los dos».

Adivina quién viene esta noche podría haber envejecido mal, pero Tracy y Hepburn, la temible pareja a quien el público había visto envejecer uno al lado del otro, son una delicia. El monólogo final de Spencer, cuando él se vuelve hacia ella y le expresa lo que un hombre ya anciano recuerda que es amar y ser amado, el espectador siente que tiene el privilegio de estar escuchando algo que va más allá de lo cinematográfico. En realidad no importa lo que pensemos nosotros», dice. «Lo único que importa es lo que sienten ellos, lo mucho que se quieran. Y si es la mitad de lo que nos hemos querido nosotros...». Mira a Kate con los ojos brillantes: «Eso lo es todo».

FAYE DUNAWAY ES BONNIE PARKER

Bonnie y Clyde (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967)

«Son jóvenes. Están enamorados. Matan a gente». Es el slogan de una de las más estilizadas e intransigentes películas de gangsters, *Bonnie y Clyde.* Estrenada cuando la violencia gráfica en la pantalla era muy rara, esta influyente película cuenta las hazañas de una pareja de delincuentes que entre la primavera de 1932 y el mes de mayo de 1934 evitaron ser detenidos por la policía mientras robaban bancos, gasolineras, tintorerías y colmados en diez estados norteamericanos, dejando a su paso un rastro de doce personas asesinadas. Sin embargo, el seminal guion de David Newman y Robert Benton se toma muchas libertades artísticas con la historia real, a la que impregna de dos temas propios de los años sesenta del pasado siglo: inconformismo juvenil y liberación de la mujer. A estos temas se alude en la primera escena de la película, en la que Bonnie, inquieta y casi desnuda, da vueltas por su habitación. La cámara la muestra tendida en la cama, mirando a través de los barrotes de la cabecera, como si fuera prisionera de la rutina de su vida.

En *Bonnie y Clyde*, como toda gran película, hay muchas cosas al mismo tiempo. Es un filme rico, trepidante, sutil y al mismo tiempo denso, y por debajo del barniz de la ambientación y vestuario de los años treinta late una sensibilidad propia de los sesenta. Si las hazañas de la banda de Barrow procuraron algún placer (y horror) vicario al público de la Depresión, el de 1967 se identificó con la electrizante pareja criminal. Al principio, la película de Arthur Penn fue severamente criticada por idealizar las vidas de dos criminales miserables y presentar sus múltiples felonías como las aventuras de una pareja de pícaros, vividas a los acordes de una música de banjo. Pero incluso estos críticos tuvieron que aceptar el enorme impacto comercial y cultural de la película. Fue el mayor éxito de taquilla del año, cosechó diez nominaciones a los Oscar, hizo millonario a Warren Beatty y convirtió en una estrella a Faye Dunaway. Él ya ostentaba el rango de estrella, pero ella era una total desconocida. Con sus boinas y gabardinas, Dunaway se convirtió en modelo de toda una generación, la musa del Nuevo Hollywood, ese movimiento cinematográfico sexy, violento y sofisticado que aplicaba el estilo de la Nouvelle Vague a la mitología norteamericana. «Bonnie es el personaje más cercano a mí en muchos sentidos: una chica de pueblo que venía de la nada, hambrienta y deseando prosperar, deseando hacer algo importante, deseando triunfar», explicaría la actriz en la revista "Esquire". Aunque no sería justo decir que este es su mejor trabajo, la infantil vulnerabilidad desplegada en *Bonnie y Clyde* por Dunaway raramente volvió a aparecer.

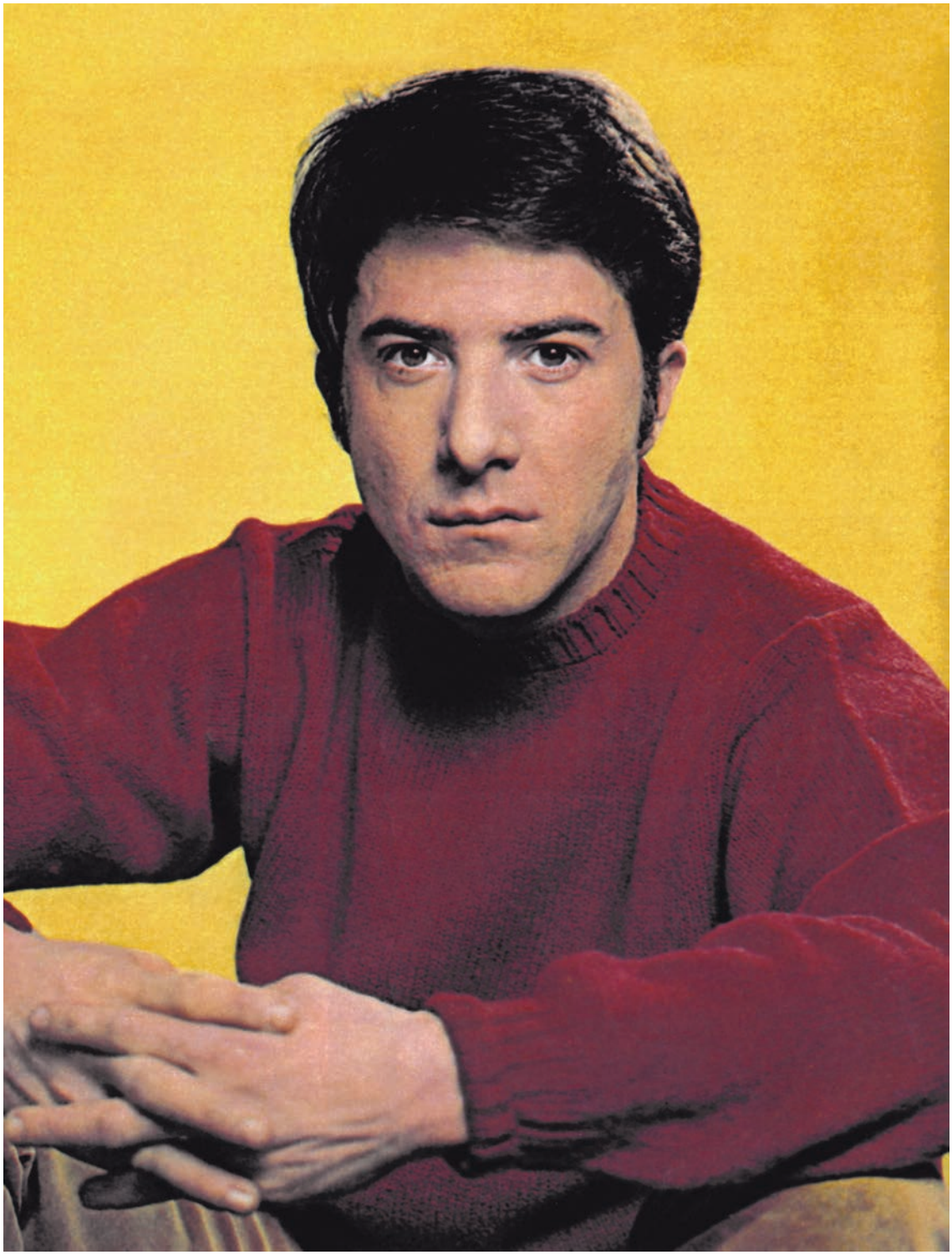
DUSTIN HOFFMAN ES BEN BRADDOCK

El graduado (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967)

«No sé de ningún otro director que en plenitud de facultades se haya arriesgado a contratar a alguien como yo para ese papel», dijo Dustin Hoffman años más tarde de protagonizar *El graduado*. «Demostró muchísimo valor artístico». La sobria y conmovedora interpretación de Hoffman reivindicó la decisión de Mike Nichols. Y la emergencia de Dustin como galán protagonista, cabe argüir, allanó el camino del cine a los intérpretes no anglosajones que vinieron detrás de él, gente como Al Pacino, John Travolta e incluso Woody Allen. Después de Hoffman, la apostura convencional ya no importó tanto como el atractivo sexual, el ingenio o la rudeza.

El suave y educado anarquismo de *El graduado* conectó a la perfección con los sentimientos más extendidos de aquellos tiempos. La película combinaba el sentido del humor con una aguda sátira de las costumbres sociales y sexuales al son de la pegadiza música de Simon and Garfunkel. Inocente, tímido y confiado, Benjamin Braddock tiene dificultades para integrarse en el mundo de sus padres, del que se siente separado por barreras invisibles, como sugiere la letra de la canción con que comienza el filme: "The Sound of Silence". Pero Benjamin es sobre todo un personaje dulce y agradable que lo único que pretende es vivir de acuerdo con sus ideas y no con las de las demás. Intenta seguir siendo auténtico y sincero en una sociedad esencialmente hipócrita. El público juvenil lo vio como un reflejo romántico de su propia imagen, con su desencanto, deseos de rebeldía, incertidumbre ante el futuro e inconformismo. El influyente Andrew Sarris comentaría en el semanario "Village Voice" que las colas que se agolpaban ante las salas estaban formadas por «unos jóvenes que iban a ver a Dustin Hoffman, otros que iban a escuchar las canciones de Simon and Garfunkel y por adultos ansiosos de saber qué diablos era lo que atraía a los jóvenes». *El graduado* puso patas arriba toda la industria cinematográfica.

Con su figura diminuta y una nariz prominente en una cara teóricamente anodina, Hoffman parecía destinado a ocupar el rol de actor secundario. Hasta entonces, las estrellas masculinas habían sido, por lo general, tipos convencionalmente atractivos y fuertes. Pero el primer papel importante que interpretó en el cine le dio inmediatamente las credenciales de antihéroe: en la piel del Benjamin de *El graduado* asumió su pasividad como sello generacional y trastocó por completo el arquetipo del galán de Hollywood, haciéndose con una nominación al Oscar y un aluvión de ofertas para encarnar a jóvenes desencantados. Sólo en los años sesenta podía triunfar a lo grande un actor de apariencia tan insignificante como la de Dustin Hoffman.



ANNE BANCROFT ES MRS. ROBINSON

El graduado (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967)

«Brindo por usted, señora Robinson», cantaban Simón y Garfunkel en la banda sonora de *El graduado*, y generaciones de adolescentes lujuriosos brindarían sin duda por ello. La señora Robinson, una ama de casa aburrida con una bonita línea de lencería negra y una mirada depredadora, vio la luz por primera vez en la novela de fantasía suburbana de Charles Webb. La atracción entre Benjamín Braddock (Dustin Hoffman) y su futura suegra quedará grabada en el imaginario colectivo en un plano tremendamente erótico: la pierna de la señora Robinson con una media a medio camino y, Benjamín, a lo lejos, estupefacto. Luego, para asegurarse de que la oferta es obvia, la tigresa de la jungla urbana se quita el sujetador y acorrala a su virginal presa.

Pero esta moderna Dalila no es un mero símbolo sexual. Es un producto de su entorno suburbano y de las consiguientes presiones sociales. Atrapada en un matrimonio sin amor tras quedar embarazada accidentalmente, la señora Robinson (a la que nunca se la llama por su nombre, lo que aumenta su altanería) ha tenido que abandonar sus ambiciones, sueños y años de aventura sexual en favor de la maternidad y la respetabilidad. Cuando Benjamín le sugiere después de uno de sus escarceos amatorios que debe haber perdido el interés por el arte que estudió en la universidad, la tristeza con la que ella murmura «algo así» es palpable. Es una escena clave que convierte a una mujer sexualmente voraz en una mujer decepcionada y muy humana.

Todo el mundo aconsejó a Anne Bancroft que rechazara el ahora legendario papel: no era posible, dijeron, pasar de la canonizable Annie Sullivan a la destructiva señora Robinson. Pero a la actriz le atrajo la idea de interpretar a una coqueta seductora cuyo romance con un hombre más joven, dijo, «surge de un enorme odio hacia sí misma. Nadie podría interpretar ese papel como yo». Y al verla infundir tanto arrepentimiento, rabia y simpatía a su adinerada conquistadora, sólo podemos estar de acuerdo. A sus treinta y cinco años, Bancroft carece de la frescura de Katharine Ross, su hija en la pantalla; fuma, y bebe, y es una neurótica, pero es sexy, guapa, y por supuesto gana por goleada en personalidad. Convertida en sinónimo de atractiva mujer madura, la señora Robinson causó un gran impacto cultural cuando se estrenó *El graduado*. Aunque aparentemente liberada, representaba la antítesis de la emancipación femenina. Bancroft quedó identificada para siempre jamás con su impagable creación, hasta el extremo de que décadas más tarde seguía recordando a la gente que también había hecho otras películas. Brindamos por usted, señora Robinson.

JANE FONDA ES BARBARELLA

Barbarella (Roger Vadim, 1968)

Después de hacer *Barbarella,* el filme que le valió el premio a la peor actriz de la revista "Harvard Lampoon", Jane Fonda se convirtió en la más interesante de las estrellas americanas. Asombró a propios extraños con dos interpretaciones virtuosas consecutivas, en *Danzad, danzad, malditos* y *Klute*. Para los espectadores inteligentes de aquellos años, los que creían que el cine debía iluminar además de entretener, las películas que rodó a partir de 1968 fueron un oasis en el desierto de Hollywood.

Sin embargo, los periodistas seguían preguntándole por *Barbarella,* con la esperanza de verla estremecerse. Pensaban que aborrecía un filme, rodado antes de su politización, en el que se pasa casi todo el tiempo semidesnuda y en la que encarna a una mujer que es rescatada repetidas veces por hombres a los que recompensa con sexo. Pero Jane siempre negó que *Barbarella* fuera un error en su trayectoria.

A finales de los años sesenta, cuando una actriz llegaba al estrellato, automáticamente rechazaba los papeles que implicaban desnudos. Fonda rompió con esta convención; se convirtió en una actriz famosa que aceptaba desvestir su cuerpo. El resultado fue el culto que nació en torno a *Barbarella,* compuesto por espectadores curiosos y estimulados por la perspectiva de ver a una estrella tan desinhibida. La película empieza con el más famoso *striptease* de la actriz, cuando se quita el traje espacial mientras flota en el aire. Pero los títulos de crédito tapan la imagen. Y el resto de la historia es pura miel en los labios de los espectadores varones, que intentan atisbar la anatomía de la protagonista, mientras Roger Vadim se lo impide. El caso es que la Jane de izquierdas se volvió demasiado consciente de su imagen pública para interpretar de nuevo un personaje de esta índole.

Pocos podrían afirmar que esta Barbie para adultos es tan ingeniosa como pretendía el director galo, pero sin duda Fonda apreciaría el simple hecho de que Barbarella diga cosas divertidas, en una época en la que sólo a Barbra Streisand se le confiaban esta clase de ocurrencias. Siempre infravalorada como actriz cómica, Jane maneja con destreza sentencias tan intencionadamente grandilocuentes como «Muchas situaciones dramáticas empiezan con un grito», al oír chillar a alguien, o «Qué manera tan poética de morir», cuando la encierran en una jaula junto a unos pájaros famélicos. La heroína de los orgasmos interplanetarios fue uno de los personajes clave del cómic intelectualizado de la época, pero a la película le falta imaginación, y sólo se aleja de la mediocridad por la capacidad de Fonda para transmitir como nadie esa mezcla de sensualidad desbordada y de calidez extrema que caracteriza a Barbarella.

STEVE MCQUEEN ES FRANK BULLITT

Bullitt (Peter Yates, 1968)

Si se reduce *Bullitt* a las partes que lo constituyen, no significa mucho. No es más que otro mecánico *thriller* policíaco sobre un testigo estrella que necesita protección de la mafia. Se completa con un lacónico teniente de policía (Steve McQueen), un político despiadado (Robert Vaughn) y un intratable jefe de policía (Simon Oakland). Incluso hay una novia simpática (Jacqueline Bisset) a la que no le gusta el estilo de vida violento del detective: «Vives en una cloaca, Frank», le dice.

El director británico Peter Yates, debutante en Hollywood, admitió que gran parte del atractivo perdurable del filme se debe a una sola secuencia, tan famosa a su manera como la carrera de cuadrigas de *Ben-Hur*. La imagen del protagonista recorriendo la ciudad en un Ford Mustang maltrecho, perseguido todo el camino por un par de pesados con cara de matones y una escopeta de repetición, ha inspirado a innumerables imitadores. Por supuesto, una secuencia no hace una película. El éxito de *Bullitt* se debe tanto a la interpretación inexpresiva de McQueen y al atrevimiento formal de Yates como a la larga, vibrante y tensa persecución automovilística.

El director se arriesga a exagerar las escenas de acoso. Además de la emocionante cacería por las empinadas calles de San Francisco, también vemos al detective bajar jadeante las escaleras de emergencia del hospital al acecho del asesino. El engorroso final en el aeropuerto incluye una carrera a pie por la pista. La política de Yates parece consistir en lanzar una persecución cada vez que la narración muestra algún signo de estancamiento. Aun así, *Bullitt* es, junto a *A quemarropa*, uno de los *thrillers* de Hollywood más ingeniosos de la década de los sesenta.

Las sinuosas carreteras de Frisco y sus vertiginosos descensos no sólo proporcionan un perfecto telón de fondo a la acción, sino que encajan a la perfección con la retorcida trama. Al principio, parece como si el maquiavélico Chalmers (Vaughn) estuviera tramando alguna conspiración infernal para impulsar su carrera. ¿Quiere que el testigo muera? ¿Es el testigo su títere? ¿Quién dirige la turbia "organización" con sede en Chicago que el testigo promete desenmascarar? La opacidad es deliberada. En todo momento, McQueen –en perfecto estado físico– mantiene la misma presencia impasible. Rara vez levanta la voz o expresa alguna emoción perceptible. Es un tipo duro pero no chulesco, capaz de armonizar la compra diaria en el supermercado con las persecuciones en coche más frenéticas. Es un testimonio de la presencia estelar de McQueen que su interpretación minimalista siga dominando la pantalla sin esfuerzo.

BARBRA STREISAND ES FANNY BRICE

Funny Girl (William Wyler, 1968)

Charlton Heston le preguntó a William Wyler si había tenido problemas con Barbra Streisand en *Funny Girl.* «Nah, no realmente», respondió el cineasta, «considerando que es la primera película que ella dirigía». Para muchos, este título es el filme quintaesencial de Barbra en la que su talento como actriz, comediante y actriz dramática florecen plenamente dentro de un glamuroso guion de "ha nacido una estrella", que en muchos aspectos recuerda su propio meteórico ascenso a la cima del *show business*. La película dio a Barbra, una recién llegada a la pantalla, una oportunidad casi inédita. Sí, había conseguido elogios y premios por su interpretación de Fanny en las versiones teatrales, pero eso no era garantía de que pudiese convertir esos triunfos en el estrellato cinematográfico que había codiciado desde la infancia. Que triunfara tan rotundamente es un tributo a sus abundantes talentos.

A principios del siglo XX en Nueva York, la joven Fanny Brice, un patito feo con una imparable ambición por ser una estrella, está decidida a salir del Lower East Side. Su gran oportunidad llega cuando es descubierta por el apuesto jugador Nicky Arnstein (Omar Sharif), que la ayuda a llamar la atención de Florenz Ziegfeld (Walter Pidgeon). El empresario la contrata para su nuevo espectáculo del Follies, donde su subversivo estilo cómico se hace extraordinariamente popular. El resto de la historia recorre su veloz ascenso a la celebridad nacional y su tumultuosa vida privada.

Streisand, por supuesto, es la protagonista del *show*, cantando, tocando la fibra sensible, alternando estridente *slapstick* y poder dramático. Con una presencia segura que contradecía su inexperiencia como actriz de cine, Barbra recuperó todo el romanticismo, comicidad, talento musical y magnetismo que habían caracterizado sus interpretaciones teatrales. Un estallido de hechizo y sensibilidad que le hizo acreedora del Oscar a la mejor actriz, honor compartido con Katharine Hepburn. Casi todos los críticos estuvieron de acuerdo en que la interpretación de Streisand constituía uno de los debuts cinematográficos más sensacionales de la historia.

El asombroso éxito de la película convirtió a Streisand, de la noche a la mañana, en la actriz más solicitada de Hollywood, pero el tono negativo de la publicidad durante su rodaje estableció una imagen exagerada de la estrella como una problemática, temperamental *prima donna*. En una industria construida en iguales proporciones de egoísmo y neurótica inseguridad, hubo quienes esperaban que Barbra se cayese sobre su famosa nariz. ¿Quién, se preguntaban, era esta joven cantante que aparentemente había dado tan poco para recibir tanto?

CHARLTON HESTON ES GEORGE TAYLOR

El planeta de los simios (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968)

Una extraordinaria película de ciencia-ficción que generó cuatro secuelas, una serie de animación, una serie de televisión, cromos, máscaras de Halloween y muñecos de plástico. Dejando a un lado el masivo marketing, *El planeta de los simios* nació para ser considerada un hito del género y se ganó el respeto de todo el mundo. Charlton Heston interpreta al comandante de una larga misión espacial que es interrumpida cuando la nave se estrella en un desolado planeta con sospechosas reminiscencias de la Tierra. Los supervivientes se aventuran en un bosque donde observan lo que parece ser una tribu de hombres prehistóricos. Un extraño cuerno suena y los sonidos de cascos de caballo y disparos provocan la huida de los salvajes. Los sorprendido astronautas no dan crédito: los jinetes armados son en realidad gorilas vistiendo uniformes de cuero. Bienvenidos al planeta de los simios, donde ellos llevan las ropas y hablan y nosotros hemos vuelto a nuestro estado salvaje.

El planeta de los simios ofrece una de las mejores y más emotivas interpretaciones de Heston, apropiadamente pétreo, ajustadamente vehemente y exuberantemente atlético. Chuck corre, pelea, grita, se deja apalear, enjaular, arrastrar medio desnudo y rociar con potentes mangueras. Se deja maltratar por gorilas, caballos, científicos locos versión simio y *homosapiens* infrahumanos. Si la alegoría fuera tan robusta como su estrella, esta película sería una joya del cine.

Para Heston, *El planeta de los simios* supuso la oportunidad de encarnar a un antihéroe, un cínico que se ve obligado a defender a la raza de la que intenta escapar. No es un buen tipo; es duro y hostil, egocéntrico y malhumorado. Sin embargo, no lo odiamos porque es muy magnético; representa el poder estadounidense: la atracción física y la admiración que uno siente hacia la belleza de la fuerza, así como la repulsión moral que uno siente hacia la fealdad de la violencia. Y tiene el perfil de un águila. En una de las primeras escenas del filme, uno de sus compañeros le define así: «Tú no buscas. Tú eres negativo. A ti no te gusta la gente. ¡Tú estás huyendo!». Taylor sólo puede aducir: «Tiene que haber algo mejor que el hombre».

Convertida en película de culto, esta primera visita al planeta de Pierre Boulle fue, simplemente, única. Una sátira swiftiana, un moderno cuento moral, una alegoría ingeniosamente disfrazada sobre las costumbres humanas contemporáneas en la era de Vietnam, una mirada moralmente cínica al progreso de la humanidad tan sólo unos meses después del apogeo del "verano del amor". Y una oportunidad de ver el trasero de Ben-Hur. El primer *Planeta de los simios* era todo esto. Y mucho más.

TAYLOR
NASA

MIA FARROW ES ROSEMARY

La semilla del diablo (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)

Había mucho en juego en la interpretación de Mía Farrow en *La semilla del diablo*, en la piel de Rosemary Woodhouse, la inocente elfa que, sin saberlo, lleva en su vientre al hijo del diablo. En un principio, Roman Polanski quería a Tuesday Weld, pero después de conocer a Farrow, que era la primera opción del productor Robert Evans, la eligió sin necesidad de una prueba de cámara. Tenía que ser el centro racional y humano de una película llena de supersticiones, suspense y horror psicológico. Pero la decisión de Farrow de aceptar el papel fue mucho más aterradora: tuvo que hacerlo en contra de los deseos de su entonces marido, Frank Sinatra, que quería dominar su carrera. Cuando ella se negó a abandonar la película, él le entregó los papeles del divorcio en el plató.

Si esta anécdota despierta su instinto de protección hacia Mia, esa es precisamente la cualidad que la hace tan perfecta para encarnar a la sufrida protagonista de la adaptación cinematográfica del *bestseller* de Ira Levin: sencillamente, no quieres que sufra ningún daño. Rosemary nos cae simpática desde su primera y excitante escena con Guy (John Cassavetes), su marido actor, en la que nos enseña el espacioso apartamento neoyorquino que pronto se volverá intensamente claustrofóbico a medida que su miedo y paranoia aumentan (con razón). Pero nos enamoramos de ella, sobre todo cuando aparece con el pelo a lo Jean Seberg a mitad de la película, haciéndola más vulnerable y extrañamente andrógina. Esa alteración capilar causó casi tanto revuelo como la propia película: la visita al plató de Vidal Sassoon para segar la rubia cabellera de Farrow se convirtió en una inestimable oportunidad promocional, con equipos de prensa y televisión cubriendo el corte.

La semilla del diablo le valió a Farrow una nominación al Globo de Oro y lanzó su carrera cinematográfica, al tiempo que ponía fin a su matrimonio con Sinatra. Lo que sigue llamando la atención hoy en día es la sutileza de su trabajo en la película, basado en pequeños gestos e inflexiones, por no hablar de sus extraordinaria mirada. Extremadamente delgada, pálida y rubia, con unos ojos inmensos y expresivos, en medio de un rostro angelical, el particular aspecto de la actriz resultaba idóneo a la hora de encarnar a heroínas frágiles y nerviosas, como la inquietante mujer que alumbra a Satán. El *thriller* de Polanski influyó en toda una oleada de películas hollywoodienses de niños diabólicos, desde *La profecía* hasta *¡Estoy vivo!*, desde *El otro* hasta *Engendro mecánico*, pero ninguna de estas notables contribuciones al género tuvo a Mia Farrow como arma secreta.

PAUL NEWMAN ES BUTCH CASSIDY

Dos hombres y un destino (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969)

Como *Bonnie y Clyde* o *Grupo salvaje*, *Dos hombres y un destino* estaba enraizada en los rebeldes años sesenta, en pleno esplendor *hippy* y contestatario, cuando una joven generación insatisfecha convirtió a forajidos y parias en héroes. George Roy Hill se valió del humor y la parodia para alumbrar una balada, una película elegíaca, a medio camino entre el western y la aventura, más, de fondo, una dimensión trágica en sus dos protagonistas. Cassidy y Sundance serán leyendas, pero saben que no morirán de viejos, que su vida es una constante huida, incapaces de abandonar el bandidaje. Esta hipnótica película, tan bellamente tejida, cosechó enormes cotas de popularidad, refrendada por la Academia con siete nominaciones y cuatro Oscar.

Lo dos héroes de la historia, tunantes, seductores e irresistibles, hallaron, cómo no, unas encarnaduras soberbias en Paul Newman y Robert Redford, dos puntales del *star system* en estado de gracia. Butch y Sundance desprenden desde el principio una encantadora amabilidad que hace que se ganen el cariño del espectador. Roy Hill sentía tanta simpatía por estos dos granujas que decidió no mostrar sus muertes (a diferencia de Sam Peckinpah, cuya masacre del *Grupo salvaje* solo es comparable a las atrocidades de Vietnam). En su lugar, los dos personajes corren juntos con sus pistolas humeantes y quedan inmortalizados en una imagen final congelada que se vuelve del mismo color sepia que el arranque de la película.

Cassidy es un forajido atípico: enormemente cautivador y afable, naturalmente divertido, trata de evitar los enfrentamientos directos. Algunas de sus ocurrencias son realmente cómicas, como cuando intenta convencer a Sundance para que se arroje a un río con objeto de librarse de sus perseguidores. Sundance confiesa no saber nadar y Butch exclama: «¡Estúpido! ¿No comprendes que probablemente morirás en el salto?». Y en la famosa escena del paseo en bicicleta, al son del melancólico tema "Raindrops Keep Fallin'on my Head", Butch le dedica a Etta (Katharine Ross) una serie de divertidas acrobacias, improvisando casi para ella. Newman se muestra muy espontáneo, tanto en sus expresiones como en sus gestos y en la cadencia de sus diálogos. Mientras que Sundance es un hombre práctico, Butch es un optimista que a veces roza el ridículo y un soñador romántico: una especie de versión humorística de los típicos personajes del actor abocados en pos de metas imposibles. En distintas ocasiones afirma: «Yo tengo una vista excelente; es el resto del mundo el que usa gafas». Puede que Redford tuviera un papel más agresivo como Sundance, pero nunca eclipsa al más amable Butch. Su química es pura magia.

ROBERT REDFORD ES SUNDANCE KID

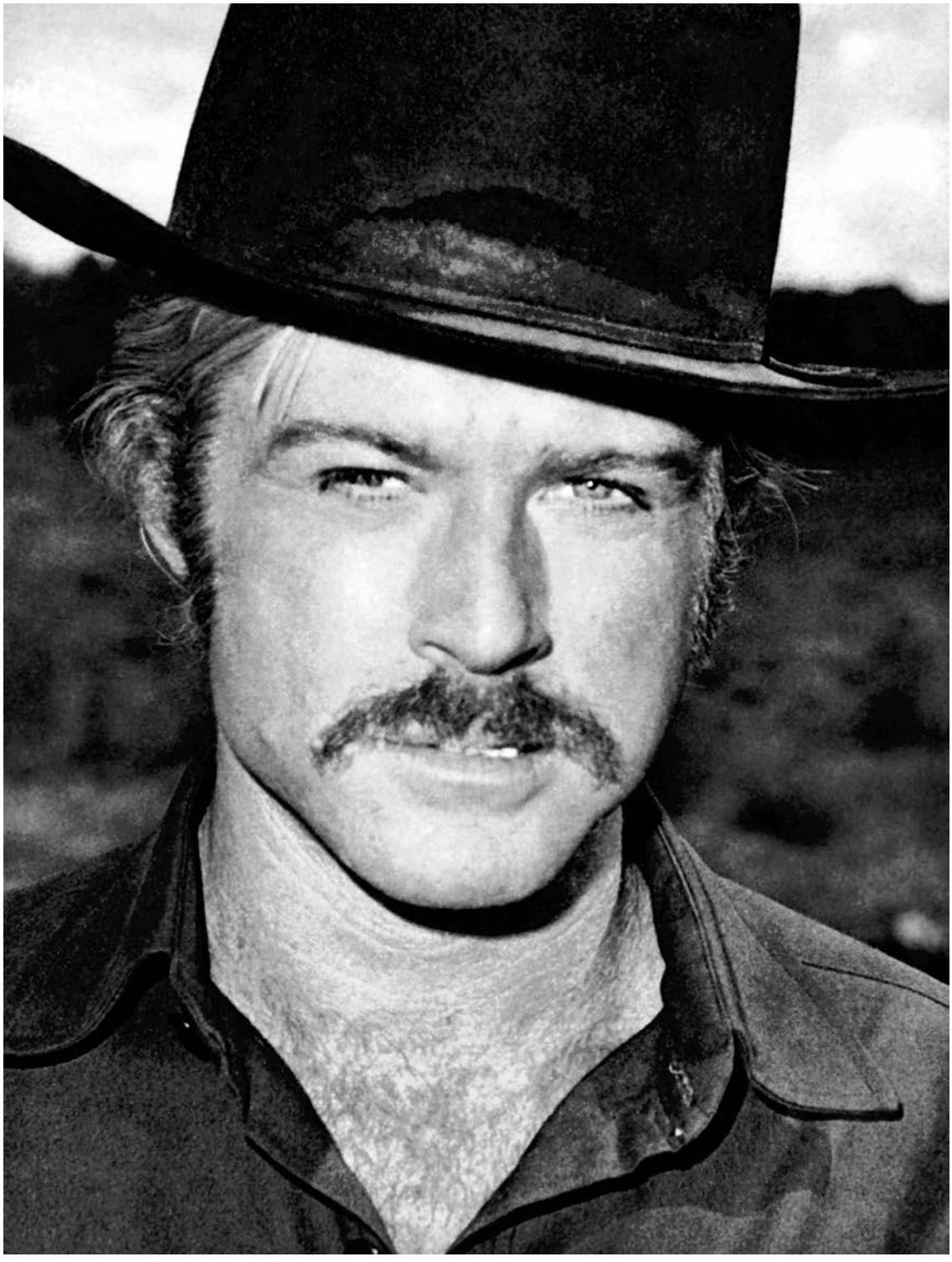
Dos hombres y un destino (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969)

Nadie le puede discutir la etiqueta de chico de oro del Hollywood. Robert Redford fue la estrella de cine que definió la década de los setenta, pero como era el apogeo de la antiestrella, su figura resultaba algo anómala. Los críticos se relamían con Jack Nicholson, Al Pacino, Dustin Hoffman y Robert De Niro, y las prodigiosas habilidades de Redford –siempre en un segundo plano– no fueron muy alabadas. Él y Warren Beatty llevaron la antorcha de icono de cine "clásico" en los años setenta, pero también hicieron películas significativas y desafiantes que contribuyeron a definir esa década como una segunda Edad de Oro de Hollywood. Redford había salido de la televisión (¿recuerdan su escalofriante episodio de *Twilight Zone*?) y del teatro. Recreó su éxito de Broadway de 1963 en "Descalzos por el parque" en su versión cinematográfica de 1967, demostrando lo buen comediante que era. Pero el descubrimiento planetario de Redford no se produjo hasta dos años más tarde. Entonces sobre la mesa tuvo tres propuestas: *El graduado*, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* y *Dos hombres y un destino*, y como es sabido se decantó por esta última.

La película fantasea con la vida de los dos pistoleros más que biografiarlos. Butch Cassidy (Newman) y Sundance Kid no son lo salvajes que realmente fueron estos forajidos. Lideraron una violenta banda, el *wild bunch*, y cayeron durante una refriega con el ejército boliviano cuando se habían trasladado a este país.

Este western crepuscular y deliciosamente entretenido fue la película más taquillera de 1969. La llave del éxito fue la formidable mezcla de drama y comedia, y el carisma de la pareja protagonista. Nunca ha habido forajidos más apuestos que Redford y Newman. Dos actores de generaciones distintas pero forjados según un mismo patrón interpretativo y con un atractivo masculino a prueba de bomba. El embrujo de los papeles, más allá del encanto físico y el humor juvenil, reside en el buen carácter de Butch y en la gracia física de Sundance. Su juguetona relación recordaba a la camaradería que en su día compartieron Clark Gable y Spencer Tracy.

Sundance era un pistolero temido, y Redford lo interpreta en la línea tradicional de los personajes del western: fuerte, sombrío, con la mano siempre presta para empuñar el revólver e inclinado a buscarse problemas. Despreocupado, vehemente, ingenioso, terco, el personaje de Sundance Kid reunía todas las características que iban, en adelante, a configurar su popular tipología de rebeldes, inconformistas, visionarios y solitarios. Sería su primer gran éxito a escala internacional y con él obtendría el premio al mejor actor concedido por la British Film Academy.



GEORGE C. SCOTT ES GEORGE PATTON

Patton (Franklin J. Schaffner, 1970)

Actor de innumerables registros interpretativos, George C. Scott tenía una mirada de águila, una autoridad innata, inteligencia, una voz espléndida y algo que sólo se puede llamar pasión. Capaz de ser Ricardo III y, al mismo tiempo, estallar sin contención en personajes de comedia, brilló encarnando personajes orgullosos, ferozmente solitarios, con una fuerte propensión a la irritación. Personajes como el legendario general George S. Patton. Ya era una estrella confirmada, pero la película de Franklin J. Schaffner le aupó al superestrellato, aunque consiguió el papel después de que lo rechazaran varios colegas (Burt Lancaster, Rod Steiger, Lee Marvin y Robert Mitchum). Lo que marcó la diferencia de otros *biopics* a escala épica fue su electrizante trabajo en la piel del lenguaraz, egocéntrico y volcánico Patton, un hombre al que sus defectos y excentricidades lo marginaban en tiempos de paz pero que hallaban un escenario ideal en el campo de batalla. Obseso de la Historia militar, muy creyente, Patton amaba la guerra y matar con una pasión que a veces rayaba en lo desagradable. Ególatra, siempre polémico, inspiraba intensas lealtades y odios superlativos.

Patton es una película tan larga (casi tres horas) y tan rica argumental y formalmente que uno tiende a recordarla como una biografía cinematográfica que abarca toda la carrera del legendario general norteamericano. En realidad sólo aborda un breve pasaje de su extraordinaria vida militar, el que va de febrero de 1943 a octubre de 1945, pero describe su comportamiento público durante esos meses con una fidelidad extraordinaria. Se trataba de un gran personaje, muy bien escrito por Francis Ford Coppola y Edmund H. North, pero que aun así necesitaba el aire profundamente romántico del rebelde Scott, que ayudó a sacar a la luz su lado de autócrata solitario. Su actuación es una de esas labores sublimes en las que se funden la personalidad del actor con la del personaje. No es una actuación unidimensional; lleva en sí muchos matices ocultos que desean aparecer al mismo tiempo: autoridad de tirano, energía de bomba de neutrones, voz de lija, destellos de crueldad... Pero en lugar de mostrarlos con detenimiento, nos entrega algunos destellos de lo que podría estar ocurriendo en su interior, consiguiendo que casi simpaticemos con este viejo chalado sin suavizar ninguna de sus aristas. Se le ame o se le odie, la dominante personalidad del arrogante caudillo militar está magistralmente recreada por Scott. El actor siempre fue un individualista, un rebelde capaz de escandalizar a Hollywood al convertirse en la primera estrella que rechazaba un Oscar de la Academia, por su interpretación en *Patton*, porque consideraba estos premios «un desfile de carne».

MICHAEL CAINE ES JACK CARTER

Asesino implacable (*Get Carter*, Mike Hodges, 1971)

¿Por dónde empezamos? ¿Por la frase? Demasiado obvio. ¿Por su influencia? Comentado hasta el hartazgo. ¿Por la seminal actuación de Caine? Demasiado. Porque aunque los tres factores son clave en el éxito de *Asesino implacable*, es por la oscuridad de su tono por donde debemos comenzar. Golpe de mano contra la nebulosa década de los sesenta, esta brutal, sombría y desafiante exploración de lo que había debajo de la frágil pátina de una nueva década exuda oscuridad. En palabras de un crítico de la época, «es como beberse una botella de ginebra antes de desayunar».

La que es, probablemente, la mejor película de gangsters del cine británico no da tregua en su cruel relato de un hombre condenado por su búsqueda de venganza. Sabemos cómo va a acabar desde el primer momento. Es más, en el fondo, Jack Carter también lo sabe. Pero ya no le importa. Basada en la novela de Ted Lewis "Jack Returns", *Asesino implacable* es la historia de un gángster del East End que se traslada a Newcastle para vengar la muerte de su hermano. Y cómo en este viaje descubre un submundo de sindicatos del crimen, copas de alcohol de tamaño inmanejable y pornografía de malas calles.

Jack Carter impregnó de brutalidad cruda el cine negro inglés. A Caine le gustaba su realismo: «La idea era demostrar que en la vida real, un puño puede hundir dientes, y que de una cuchillada se le puede abrir un corazón». Pero intuía que su impacto tenía fecha de caducidad: «*Asesino implacable* parece ahora *Mary Poppins*». Nada más lejos de la verdad. Aunque permanece tranquilo hasta el clímax salvaje (y cuánto más eficaz es por ello su estallido final), Carter es una máquina cruel, pero refinadamente sexy, que se alimenta de una moralidad tan desviada como irreprochable. Olvidemos sus despiadados actos de violencia. Ignoremos su falta de compasión con sus escuderos. Lo que destaca es su indiscriminación sexual: mata a enemigos unisex sin el menor remordimiento. Pero el filme no carece de sus elementos de humor. Verbigracia: un figurante con seis dedos, escudos zulú y parafernalia variada (una broma privada sobre el primer éxito cinematográfico de Caine) y un Carter que, al ver su coito "interruptus", apunta con una escopeta a dos villanos: McCarty: «Venga, Jack, guárdala. Sabes que no vas a usarla». Peter: «Se refiere a la escopeta».

La sutil y sin embargo rocosa presencia de Caine dota de concisión, hondura y precisión a Carter, un personaje con el que el actor, que se había criado en un barrio popular de Londres, podía identificarse fácilmente. *Asesino implacable* sigue siendo intemporal gracias al implacable retrato de un hombre traicionado por sus emociones.

GENE HACKMAN ES JIMMY DOYLE

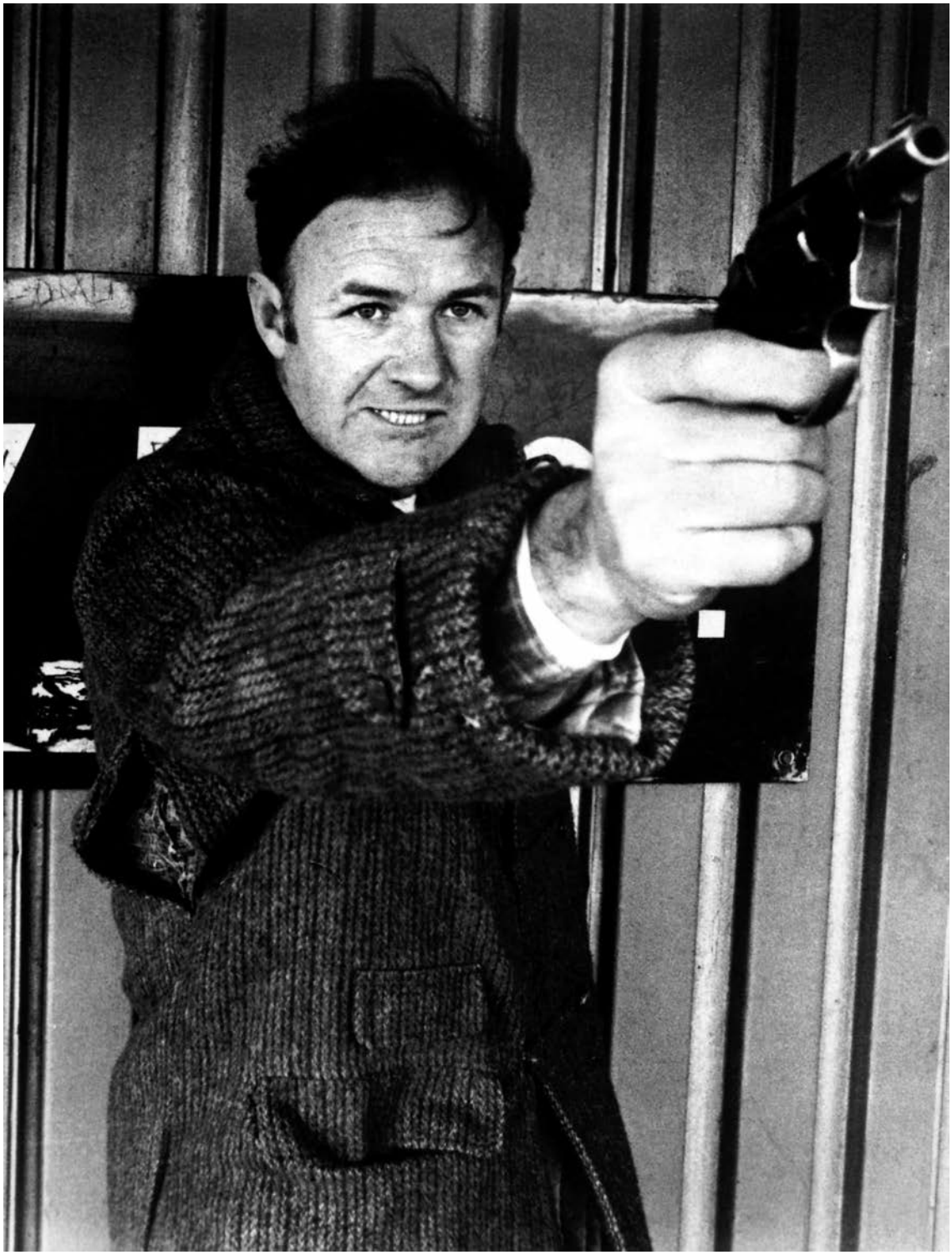
French Connection. Contra el imperio de la droga (*The French Connection*, William Friedkin, 1971)

Según la leyenda popular, el famoso detective Eddie "Popeye" Egan se presentó al director William Friedkin diciendo: «Sólo hay tres cosas que necesitas saber sobre mí: bebo cerveza, follo con putas y rompo cabezas». Cierta o no, esta historia se ha convertido en parte del mito de Egan, asegurando su reputación como "el policía más duro de Nueva York, el irlandés camorrista que una vez ostentó el récord de detenciones en el Departamento de Policía y organizó una de las mayores redadas de drogas en la historia de Norteamérica". A lo largo de los años, el personaje ha sido inmortalizado en la pantalla por actores tan contundentes como Robert Duvall, cuya interpretación en *Badge 373* estaba inspirada en el legado de Eddie. Pero fue la oscarizada aparición de Gene Hackman en *French Connection* la primera en dar a Egan fama cinematográfica, con su "Popeye" convertido en un icono viril de los setenta.

Hackman, que patrulló junto a Egan para investigar los heterodoxos métodos de los agentes del Departamento de Narcóticos, plasmó la tenaz determinación del policía mientras corre, dispara y conduce por las calles de la ciudad como un loco. Steve McQueen y James Caan fueron propuestos originalmente para el papel, pero lo rechazaron; de todos modos, es difícil imaginar cómo una estrella podría haber interpretado a "Popeye" sin diluir su ambigüedad moral. "Popeye" no es el héroe de nadie.

La presencia física de Hackman captaba la fuerza dominante de un agente cuya palabra es ley en las calles de Nueva York. Puede que Harry el Sucio fuera un superpolicía de dibujos animados, pero "Popeye" Doyle era la realidad áspera y andrajosa de un policía de carrera que se ha pasado la vida tratando con gentuza. El maltrecho sombrero, el impermeable mugriento y la personalidad granítica no esconden un corazón de oro ni un lado sensible: es maldad con placa.

Las pantallas de cine están plagadas de policías rebeldes (y de escuderos fieles), pero en el modo en que Hackman interpreta a "Popeye Doyle" hay algo que lo eleva por encima de la masa. Como Egan dijo una vez sobre su composición: «Es más yo que yo mismo».Cuando leyó por primera vez el guion de *French Connection*, el actor vio la ocasión de emular a James Cagney, pero "Popeye" es mucho más que un duro de celuloide, por muy magnético que este sea: el personaje exuda la misma despreocupada y sonriente autoridad que Hackman consiguió imprimir en personajes tan distintos como el reverendo Scott de *La aventura del Poseidón* y el capitán Ramsey de *Marea roja*, dos interpretaciones separadas por una distancia de más de dos décadas. Con "Popeye" Doyle, Gene Hackman encontró su sello de identidad.



CLINT EASTWOOD ES HARRY

Harry el Sucio (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971)

Si no hubiera sido por el esguince de muñeca de Frank Sinatra, Harry Callahan podría haber tenido un rostro muy diferente. Incluso después de rechazarlo "la Voz", este personaje le fue ofrecido a John Wayne y a Paul Newman, sucesivamente. Así fue como Clint Eastwood se convirtió en Harry el Sucio, el policía renegado («No resuelve casos de asesinato. Los destroza», presumía el cartel de la película) que tiene el corazón en su sitio y la pistola firmemente apoyada contra la sien de un criminal.

Harry es un policía de San Francisco duro e inflexible, solitario y taciturno, especializado en casos difíciles, que él resuelve según sus métodos, que son expeditivos y nada ortodoxos y chocan continuamente con los criterios de sus superiores. En su camino se cruza el famoso psicópata Scorpio (Andrew Robinson), un violador astutísimo que pondrá en jaque todas las maniobras del invencible y achulado agente de la ley (véase la escena en que frustra un atraco, en plena calle, sin dejar de comer su *hot dog*). Este criminal está inspirado en la historia del "asesino del Zodiaco", un caso real que nunca se llegó a resolver, sobre un asesino en serie que aterrorizó a la ciudad de los años sesenta. El tono de la película, que se abre con el tributo a los oficiales caídos de la policía de San Francisco, causó una conmoción en una época de radicalismo estudiantil en Estados Unidos. Algunos vieron *Harry el sucio* como un panegírico a la brutalidad policial, pero una penetrante crítica en la radical "Rolling Stone" hizo otra lectura del filme como un sensible retrato de un hombre atrapado por el sistema y sus circunstancias. A pesar de las discusiones, fue un gran éxito de público, de lejos el título más taquillera tanto para su director como para su protagonista.

Narrada con extrema concisión, la ambigua obra maestra de Don Siegel es un hito del cine. Un violento western urbano, salpicado de homenajes. También es inagotablemente *cool*. Verbigracia, la frase más citada de la cinta: «Sé lo que estás pensando. ¿Ha disparado seis balas o sólo cinco? A decir verdad, con todo este alboroto, yo mismo he perdido la cuenta. Pero dado que esta es una Magnum 44, el revólver más potente del mundo, que te podría volar la cabeza limpiamente, sólo tienes que preguntarte: '¿Me siento con suerte?'. A ver, ¿te sientes con suerte, gamberro?».

Su perfecta mezcla de fotografía sobria y granulosa, a cargo de Bruce Surtees, la música de Lalo Schifrin, la partitura más *funky* del compositor, y el indiscutido don de Siegel para orquestar la acción, convirtió a su héroe, para la eternidad, en el más duro entre todos los duros que han aparecido nunca en la gran pantalla. Aquellos que lo duden, sólo tienen que preguntarse una cosa.

MALCOLM MCDOWELL ES ALEX

La naranja mecánica (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971)

Finales de invierno de 1971. Stanley Kubrick está sentado en la sala de montaje que tiene instalada en su casa de Harpenden, Inglaterra. Durante los últimos meses ha estado rodando su esperada adaptación de la novela de Anthony Burgess "La naranja mecánica". Kubrick pretende que su película sea, como el libro, un ácido examen del eterno equilibrio entre pecado y libre albedrío. Aparece una pantalla roja, seguida de tres rótulos, y luego un primer plano del protagonista, Malcolm McDowell. Mira fijamente a cámara, hipnotizado. Sobre su cabeza descansa un bombín negro: en su ojo derecho, unas enormes pestañas negras conjuran un aire de amenaza sexual. El plano se abre, revelando al personaje, el joven sociópata Alex, sentado en el futurista Korova Milkbar junto a sus "droogs" (amigos, en "nadsat", la jerga empleada por los personajes del filme). La cámara se abre más. De pronto, Kubrick congela la imagen. «Un momento. ¿McDowell acaba de leventar su vaso? Él no le había dicho que hiciera eso. «¿Para quién lo levanta? ¿Para la cámara? ¿Para el público? ¿Para mí?». El cineasta se reclina en su asiento y mira al actor a los ojos, dejando que su insolencia le invada. De pronto se relaja y asiente en dirección a la sonrisa siniestra de McDowell. En la oscuridad silenciosa, Kubrick sonríe como un niño pequeño...

La muy polémica, y todavía absolutamente vigente, fantasía distópica de Anthony Burgess, publicada en 1962, transcurre en un futuro cercano vagamente socialista, en una Inglaterra triste y rutinaria, aterrorizada de noche por las bandas de matones adolescentes. En la novela, el narrador es el líder de una de estas pandillas, Alex De Large, un sádico colegial sin conciencia. Una década más tarde, Kubrick le dio a Alex un rostro, el de Malcolm McDowell, al que contrató después de ver su sorprendente interpretación en otra cinta sobre jóvenes violentos, *If....*, de Lindsay Anderson. Actor y director sintonizaron a la perfección, aunque el primero salió del rodaje con las córneas arañadas y un coágulo de sangre bajo las costillas. La película narra las sádicas aventuras, la encarcelación y el lavado de cerebro que convierte al delincuente Alex, cuyos principales intereses eran la violación, la ultraviolencia y Beethoven, en un ciudadano "modelo" del futuro. McDowell realizó una interpretación tan efervescente y aterradoramente carismática de este personaje que es difícil no sentir cierta simpatía por él. Incluso cuando comete graves atrocidades físicas en la pantalla, con sangre en las fosas nasales y palpitaciones en la bragueta, no es tan malvado como diabólicamente travieso. Muy gráfica para su época, *La naranja mecánica* sigue dividiendo a la crítica. Ningún cinéfilo serio puede permitirse ignorarla.

LIZA MINNELLI ES SALLY BOWLES

Cabaret (Bob Fosse, 1972)

Cabaret cambió la suerte de Liza Minnelli. Desde 1966, cuando se presentó el musical en Broadway, Liza ambicionaba el papel de la protagonista, Sally Bowles, la artista de variedades, loca y exquisita, que sueña con la gloria. Pero el director Harold Prince se la quitó de encima en los ensayos: «Nadie puede creerse que Liza sea inglesa y, además, canta demasiado bien. No le va el papel». Y Minnelli tuvo que esperar seis años más, hasta que en plena madurez de su talento, Bob Fosse la eligió para la película. Entonces pudo seducir al mundo. Laberinto de referencias, *Cabaret* es una adaptación del estupendo musical de John Kander llevado a escena sobre los relatos berlineses de Christopher Isherwood. Un maestro de ceremonia cínico y turbador (Joel Grey) presenta los números ante un público abigarrado que prefiere aturdirse y olvidar. Elegir a Minnelli para el personaje de la burbujeante Sally Bowles fue una decisión arriesgada. El papel de la promiscua y excéntrica diva en la escena que a solas se transforma en una atemorizada muchacha, enamorada de un joven inglés bisexual, puso en juego las fascinantes dotes de Liza como cantante, actriz y bailarina. Pero la amoralidad y el hedonismo bondadoso no eran precisamente la especialidad profesional de la artista, que en muchas escenas parece bascular hacia la rusticidad genuinamente norteamericana. También es cierto que su deslumbrante interpretación musical tiende a oscurecer los matices más sutiles de la historia, y dado que Liza se convierte literalmente en una estrella ante nuestros ojos, su representación de la trágica mediocridad de la divina decadente no resulta creíble. Es evidente que la desenvuelta Minnelli tiene demasiado talento para el personaje, pero no importa: está simplemente magnífica en este papel. Todo el mundo delira con "Money, Money", el dueto que cantan Grey y Minnelli, y con "Maybe This Time", en el que la cabaretera de buen corazón aspira a un amor idealizado. Pero la joyas de la película es "Mein Herr", en el que Liza rivaliza con Marlene Dietrich en su evocación de la decadencia de la república de Weimar, y "Tomorrow Belongs to Me".

La insólita imagen de Minnelli en el filme es un icono del *show-business*: el pelo muy corto con un triángulo marcado en medio de la frente, las uñas verdes, las pestañas larguísimas para resaltar aún más si cabe sus ojos gigantescos, y vestida con *shorts* negros con liguero, camiseta notablemente escotada, bombín y medias también negras. Liza quedó tan identificada con Sally Bowles que el personaje se apoderó de ella, y su gesticulación, trucos de oficio y vanidades histriónicas parecían un intento de convertir cualquier otro papel en la heroína de *Cabaret*.

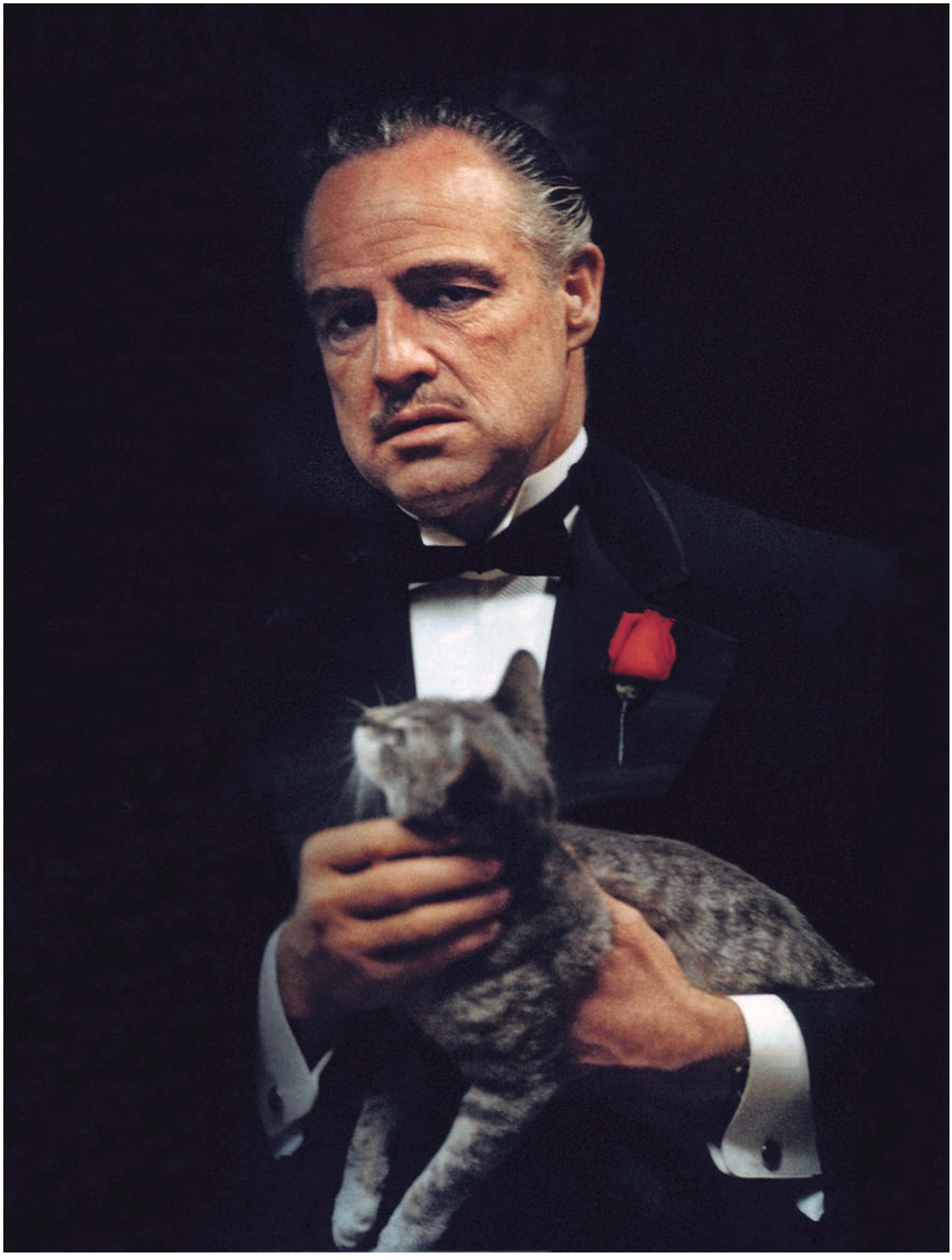
MARLON BRANDO ES VITO CORLEONE

El padrino (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)

Las grandes películas generalmente no están planeadas como tales; se generan a través de una inusual confluencia de talentos y cualidades. Y *El padrino* no es una excepción. Francis Coppola buscaba simplemente redimir una carrera titubeante cuando empezó a rodar la adaptación de la popular novela de Mario Puzo. Su talento le trajo suerte. Primero reunió a un extraordinario plantel de grandes actores que hicieron interesante el cine norteamericano durante los años setenta: Marlon Brando, James Caan, Al Pacino, Diane Keaton y Robert Duvall. Después aliñó la mezcla con un magnífico guion de Puzo. El director también tuvo el eminente buen sentido –o buena fortuna– de conseguir a Nino Rota para que escribiese su última gran partitura. Y después trabajó obsesivamente para llevar a todos los implicados hasta el límite de sus habilidades, y a veces más allá.

La cinta es oscura (Gordon Willis atenuó deliberadamente la iluminación de cada escena), y el clímax, una orgía de sangrienta venganza, podría resultar simplemente horrible, de no ser por la hermosa melodía de Rota, que nos mantienen a una apropiada distancia. Y este es el mayor logro de Coppola: nos presenta simultáneamente dos visiones de la familia Corleone. Los observamos desde dentro, simpatizando con los motivos y dilemas de estos individuos muy reales, atractivos y carismáticos; y los vemos desde fuera, en un estado de suspendida indignación ante un código moral que sólo conoce la codicia y la sangre. Desde la primera secuencia, la patriarcal figura de Don Vito Corleone domina toda la pantalla. Vestido de etiqueta, con ademanes tranquilos, acariciando su gato y dando a besar su mano, otorga favores y ordena muertes con la tranquilidad de quien se encuentra en la cima de su poder. Coppola utilizó la iluminación para presentar al espectador las dos caras de la familia: en el jardín, bajo una luz radiante, entre risas y bailes, se celebra la boda de Connie Corleone, el ambiente rezuma paz y tranquilidad; en el interior, envuelto en las sombras de su despacho, un primer plano de Don Vito muestra la cara oscura de la familia, el aspecto sombrío de un poderoso clan teñido por la sangre y la violencia.

Como en Francis Coppola ha llegado a ser habitual, el trabajo de los actores a sus órdenes suele ser una de las bazas más sólidas de sus películas. Y en esta ocasión es difícil decir quién supera a quién. Aun así, resulta imposible no destacar el trabajo de Marlon Brando. Envejecido, afeado, lejos de la silueta apolínea que luciera en los cincuenta y con esa voz cavernosa tantas veces imitada, el rebelde Brando resurgió de sus cenizas como la rutilante luminaria que arrastraba a las masas a las taquillas.



LINDA BLAIR ES REGAN MACNEIL

El exorcista (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973)

Apenas era una adolescente cuando se convirtió en una estrella mundial con un solo personaje: Regan, la niña poseída por el diablo que grita obscenidades y se masturba con un crucifijo en *El exorcista*. La gente vomitaba cuando iba a ver este filme. Se desmayaba. Decía que necesitaba ayuda psiquiátrica. Algunos la emplearon como argumento defensivo en juicios por asesinato. Inspiró acaloradas denuncias, como la de un representante de la Iglesia de Escocia, que afirmó: «Prefiero bañarme en estiércol de cerdo antes que ver esta película»... Célebres figuras del clero predicaron contra ella... cosa que tiene gracia, porque la Iglesia católica colaboró con el rodaje en todo momento. Esta oda a la repulsión es, en cierta medida, como la evocación definitiva del tenebroso medievo católico mezclado con un muchachita de nuestros días que ha sido señalada por un diablo demasiado competente para el gusto del clero. La película recaudó ciento sesenta millones de dólares y convirtió a Satán en una figura clásica del cine. Y hoy sigue siendo una experiencia que pone la piel de gallina. Esto podría explicar por qué la pobre Regan ha pasado a la posteridad como un símbolo accidental del mal: la macabra niña diabólica que parece descomponerse viva, una mofeta gruñona, sonriente, que maldice, se burla y vomita odio puro y sin adulterar. Y el caso es que cuando realmente se pone "fina", no es su voz la que escuchamos. Es la de Mercedes McCambridge, la veterana actriz secundaria que devoraba huevos crudos y whisky y fumaba cigarrillos a puñados para conseguir esa inimitable ronquez casi animal del demonio embaucador Pazuzu.

Dirigida sin contemplaciones por William Friedkin, el rodaje de *El exorcista* es un caso de abuso infantil cinematográfico en su forma más espeluznante y brutal. Enterrada bajo cuatro horas de maquillaje, Blair nunca lo tuvo fácil en el plató. Incluso entonces, Friedkin era famoso por dejar que los actores sufrieran por su arte, y la actriz de trece años se dañó la espalda durante las violentas secuencias de sacudidas en la cama antes de pasar más de un mes rodando a temperaturas casi árticas vestida con una endeble bata. Pero si el set –infamemente asediado por la muerte y el fuego– estaba realmente maldito, se encontró igualmente bendecido con Linda, que lo manejó todo con una mezcla de alegre profesionalidad e ingenuidad. (Más tarde confesaría que no tenía ni idea de lo que estaba haciendo cuando clavó el crucifijo en la caja que el departamento de efectos colocó entre sus piernas). Incapaz de librarse de la etiqueta de "niña poseída", Blair dejó escapar tanto el Oscar que ya le adjudicaban como el estrellato perdurable. Siempre sería "la chica del puré de guisantes".

BARBRA STREISAND ES KATIE

Tal como éramos (*The Way We Were*, Sydney Pollack, 1973)

Desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta principios de los años sesenta las diferencias irreconciliables entre Estados Unidos y la Unión Soviética se plasmaron en una contienda social, ideológica y económica que el financiero norteamericano Bernard Baruch bautizó como "guerra fría". Una de las consecuencias de esta hostilidad fue la lucha anticomunista liderada por el senador Joseph McCarthy, que enfrentó a los norteamericanos reaccionarios con sentido del deber delator y los liberales con firmes principios de lealtad a la democracia. La otra gran contienda que el ser humano libraba desde el inicio de los tiempos, la "guerra de sexos", era un excelente contrapunto para resaltar las dificultades políticas que vivió Estados Unidos a mediados del pasado siglo. El escritor Arthur Laurents al menos así lo creyó y sobre estos pilares escribió la novela "Tal como éramos", libremente basada en la experiencia de una mujer que había conocido veinte años atrás. El mismo Laurents fue quien decidió adaptar el libro al cine para lucimiento exclusivo de Barbra Streisand, a quien había dirigido en el musical "I Can Get It For You Wholesale". Y así nació la historia de Katie Morosky, una ardiente estudiante de origen judío, de pelo rizado, desaliñada y políticamente comprometida en varias causas, incluida la Liga de Jóvenes Comunista, e incapaz de bromear cuando se habla de política. Con los años, el "patito feo" se transforma en una mujer atractiva que trata, en vano, de cambiar su naturaleza para complacer al hombre con el que se ha casado.

De la manos de Sydney Pollack, Streisand y Robert Redford se entregan en una historia de amor juvenil –demasiado juvenil para las edades reales de los actores– que va viendo cómo los años y los envites sociales hacen mella en sus relaciones. Ella es comunista y él capitalista. Ella se plantea el mundo como tierra abonada para la revolución; él se plantea la vida en términos contemplativos. Con el tiempo, y con la correspondiente sucesión de acontecimientos –el referido macartismo, por ejemplo–, la pareja, si bien nunca llegará a entenderse, verá nacer una mútua comprensión: él asimilará que no todo el camino es de rosas en esta vida, mientras ella aprendera a restar dramatismo a los hechos. Hay ecos de verosimilitud en la contenida interpretación de Barbra Streisand en el papel de la judía errante rebosante de inquietudes ideológicas. La actriz aporta una conmovedora vulnerabilidad a su personaje, así como una profundidad inesperada. Por una vez, no aparece como la apabullante Streisand de siempre, sino que, al contrario, se nos presenta como una mujer que sufre los males de amor de una forma completamente real.

ROBERT REDFORD ES HUBBELL

Tal como éramos (*The Way We Were*, Sydney Pollack, 1973)

Tres títulos inmortalizaron a primeros de los años setenta a la faz dorada de Robert Redford, años antes de que el ídolo se dorara todo él con *Gente corriente*, demostrando que, además de ser un espléndido actor que poseía el encanto y los atributos de las verdaderas estrellas, no se resignaba a disfrutar de los privilegios que le otorgaba esa condición sino que aspiraba a ampliar su universo dirigiendo sus propias películas. Estos tres títulos fueron *Tal como éramos*, *El golpe* y *El gran Gatsby*. La primera de ellas era una agridulce historia de amor en la que compartió la cabecera del reparto con Barbra Streisand.

El productor Ray Stark fue quien consideró a Sydney Pollack como la opción más indicada para dirigir *Tal como éramos*. A Pollack le gustó el guion y de inmediato pensó que podía ser una excelente oportunidad de volver a trabajar con su amigo Redford (ambos ya se habían reunido en *Propiedad condenada* y *Las aventuras de Jeremiah Johnson*). Stark, sin embargo, veía de protagonista a Warren Beatty, como había sucedido ya en numerosas ocasiones, Redford recogió lo que otros no quisieron. Pero antes rechazó el papel en varias ocasiones. «No tenía la más mínima intención de perder el tiempo con aquella basura», le dijo a Pollack la primera vez que hablaron del tema. Sus principales reparos residían en la escasa entidad de Hubbell Gardiner frente a la riqueza de Katie Morosky (Barbra Streisand). Lo encontraba aburrido y unidimensional. Pollack desplegó todo su poder de convicción y el actor, resignado, que no convencido, aceptó el papel tan sólo por la confianza que tenía en el director y en los guionistas David Rayfiel y Alvin Sargent, encargados de convertir a Gardiner en algo más que la encarnación de un príncipe azul que se limita a pasear su galanura por la pantalla. De las nuevas reescrituras del guion surgieron destellos del lado oscuro del carácter de ese "hombre perfecto", y sus miedos sobre sí mismo.

Pese a tratarse de un típico personaje romántico, aparentemente muy distante de los que había interpretado hasta entonces, Redford llena la pantalla con su sola presencia. Pocas veces ha estado mejor. En escenas en las que tiene poca cosa que hacer excepto reaccionar, enriquece su papel con matices muy sutiles y evocativos. Y hay un sabor legítimo en su personaje, escritor de segunda fila al principio, guionista de Hollywood más tarde y, finalmente, en tiempos de capa caída, autor televisivo.

Tal como éramos cambió la vida de Redford. Millones de personas reconocían la idealización de Katie Morosky hacia Hubbell Gardiner, y el actor se convirtió en la superestrella masculina más popular del mundo.

SYLVIA KRISTEL ES EMMANUELLE

Emmanuelle (Just Jaeckin, 1974)

La conmoción en las salas fue multiplicada por una sociedad en plena liberalización de costumbres. La chica desnuda en su silla de mimbre curvilínea atrajo a nueve millones de espectadores, ¡de los cuales casi tres millones fueron parisinos! El fotógrafo de moda Just Jaeckin hizo sonar las campanas con las tribulaciones sexuales de su heroína, la bonita esposa de un diplomático destinado en Bangkok. *Emmanuelle* o el erotismo *chic* normalizado con una luz constantemente tamizada: ni escaparate de carnes fatigadas, ni sudores, ni vulgaridades. Sin censura, únicamente para mayores de dieciocho años, la nueva mayoría de edad.

El personaje creado por Emmanuelle Arsan exigía una actriz que estuviera dispuesta a desinhibirse pero también a mostrarse ingenua y virginal. Sylvia Kristel era esa persona. La modelo holandesa, desconocida en aquel entonces, ofrece a la cámara un aspecto físico poco habitual en este tipo de producciones: alta, delgada, elegante, pelo cortado *à la garçon* y sobre todo una expresión de inocencia que contrasta con las situaciones a las que se ve arrastrada. La actriz contó que Just Jaeckin le pidió que conservara «la mirada vaga de alguien que no sabe dónde está». Un acierto. Porque esta seducción insólita, no arrogante, gusta a las mujeres que acompañan a sus compañeros: estamos lejos de la provocación del cine americano, donde la sexualidad está codificada en los cuerpos. Las espectadoras aceptan tanto más este curso acelerado de liberación sexual por cuanto la profesora no es amenazante a sus ojos.

El filme, que se mantuvo durante más de diez años en cartel en el cine Le Triomphe de los Campos Elíseos, se convirtió en el mascarón de proa de un nuevo tipo de largometrajes fastuosos, de imágenes relamidas, donde la sensualidad prevalecía sobre las capacidades sexuales. Pero ¿tiene algún valor? Bueno, digámoslo así: esta suntuosa y muy francesa incursión en el despertar sexual de una joven, en la que los lugares comunes y las posturas elegantes se combinan con un intento de ampliar los horizontes del erotismo cinematográfico, se toma demasiado en serio a sí misma e incurre en un exceso de picardía victoriana. Y como tal parece una versión *softcore* de *Historia de O* encargada por la revista "Vogue". Pero es un trabajo relativamente bien hecho, está hábilmente dirigido por Jaeckin, las localizaciones tailandesas son muy bonitas y Kristel –que accedió de forma inmediata a la categoría de estrella– se desnuda con elegancia, aunque el arte dramático no es su fuerte. Para el recuerdo queda el célebre cartel en el que se ve a Kristel con un largo collar de perlas sobre sus senos desnudos, clavando su mirada cargada de deseo en la del espectador.

AL PACINO ES MICHAEL CORLEONE

El padrino. Parte II (*The Godfather Part II*, Francis Ford Coppola, 1974)

En *El padrino*, el hijo pequeño de Don Corleone, Michael, es un héroe de guerra apartado de los negocios familiares por voluntad propia y destinado a ocupar un cargo relevante en la sociedad. Pero la huella es demasiado profunda y ante la fuerza de la sangre (derramada por su padre) emerge el "Corleone" que hay en su interior. Descubre el siciliano que creía enterrado y, consciente de su suerte, asume el papel que la vida le ha deparado: convertirse en el nuevo Don.

En esta segunda parte superior al original –ya de por sí espléndido–, Michael se ha convertido en un símbolo de una Norteamérica que nació del idealismo inmigrante y que ahora se muere de corrupción. La saga mafiosa de Francis Ford Coppola expande el marco temporal del relato hacia el pasado (la llegada de Vito Corleone y su lucha por abrirse paso en el Nueva York de principios del siglo veinte) y hacia el futuro (los despiadados esfuerzos de su hijo Michael por proteger su estatus de capo durante una época marcada por la expansión de su influencia hacia Las Vegas, Cuba, etc.). En el elíptico y elegantemente orquestrado relato de Coppola, estas dos tramas se alternan, de forma que la aparentemente inexorable evolución entre la pequeña delincuencia y la gran empresa criminal, entre el instinto de supervivencia y la obsesión por el poder, se reconstruye con una lucidez aterradora. Es verdad que la película muestra tal fascinación por el *glamour* dinástico que se olvida de mostrar la oscura influencia que ha tenido la mafia en Nortemérica –las únicas personas que sufren algún daño, que nosotros veamos, son mafiosos rivales o autoridades corruptas– pero las interpretaciones, la memorablemente oscura fotografía de Gordon Willis, el ritmo majestuoso y la monumentalidad de la historia lo hacen todo tan apasionante y tan... plausible, que este filme ha de cambiar para siempre nuestra visión del crimen organizado en Estados Unidos.

Al Pacino es, de nuevo, un perfecto Michael Corleone, imperturbable, frío e implacable. *El padrino. Parte II* muestra la trayectoria del sucesor de Don Vito, cuya historia constituyen un testimonio pesimista de la violencia y la inevitable soledad que aguarda al final del trayecto. Michael hereda y utiliza el poder despiadadamente para lograr que la familia Corleone se imponga dentro de los círculos de la Mafia. En su última aparición, meditabundo, se muestra prácticamente omnipotente, pues ha matado a todos sus rivales y enemigos, pero también está solo, aislado por sus propios y horrendos logros. El clímax es tan escalofriante como la cara que pone Michael cuando comprende que incluso los miembros de la familia pueden ser liquidados.

VITTORIO GASSMAN ES FAUSTO

Perfume de mujer (*Profumo di donna*, Dino Risi, 1974)

Era un actor que no sólo solicitaba todos los superlativos, sino que los justificaba. "El actor" en toda la extensión de la palabra. Durante su primera etapa cinematográfica fue un héroe ágil y atlético, con cierto toque pomposo y egocéntrico, y no sorprende que acabara atrapado en el estereotipo del canalla. Era el truhán por antonomasia. Seductor y dañino. Luego se pasó a la comedia, donde practicó un humor a menudo deslumbrante, faceta que le hizo inmensamente popular en su país natal. De ahí evolucionó a la tragicomedia, al impagable arte de hacer reír y llorar alternativamente, en el que era un auténtico maestro. Y por fin, la fase de la madurez, seguramente la que más le gustaba, porque le permitía mostrarse sarcástico, desengañado, malvado a veces, incluso odioso. "Il Mattatore", como le llamaban en Italia, era un vendaval de elocuencia, que jugaba temerariamente con el exceso sin caer nunca en la exageración. Le encantaba meterse en la piel de los más gloriosos charlatanes de feria, embaucadores sin límite, canallas atractivos y galanes ambiguos, pero también era capaz de helarte la sangre con su capacidad dramática, con su registro trágico, con su talento para incorporar héroes inconfundiblemente humanos.

A Dino Risi le debe Gassman su interpretación más triunfal, en la ya mítica *Perfume de mujer*, la tragicomedia que consiguió conmocionar al descreído público del Festival de Cannes por su creación de un capitán de caballería retirado, ciego y manco, que viaja al Sur acompañado por un ordenanza inexperto que aprende mucho de la vida, inevitablemente. Este ácido personaje le valió a Gassman el premio al Mejor Actor en el certamen, asegurando el éxito del filme en Europa. Una especie de reaparición para "Il Mattatore", por lo menos ante la crítica, porque comercialmente su carrera nunca se había tambaleado. También supuso una demostración más de que su fuerte era la comedia, el género que hacía aflorar su alegría de vivir y su sentido del humor, y que cortocircuitaba su ocasional tendencia a la sobreactuación.

El personaje de Fausto, con sus ojos muertos, su brazo inutilizado y su mano ortopédica, sus gritos y extravagancias, sus sentidos desquiciados y erizados, requería necesariamente un intérprete como Gassman. Del encuentro de ambos –personaje y actor– nació una composición magistral, tal vez la mejor de la carrera del gran Vittorio. La figura del temible y desgraciado ciego, insultando, amando, dando bastonazos, sufriendo, es un recital de tal talla que todo se difumina detrás de ella. Quedará en la historia del cine este personaje por encima de la película misma. Fausto es la razón de ser de *Perfume de mujer*.

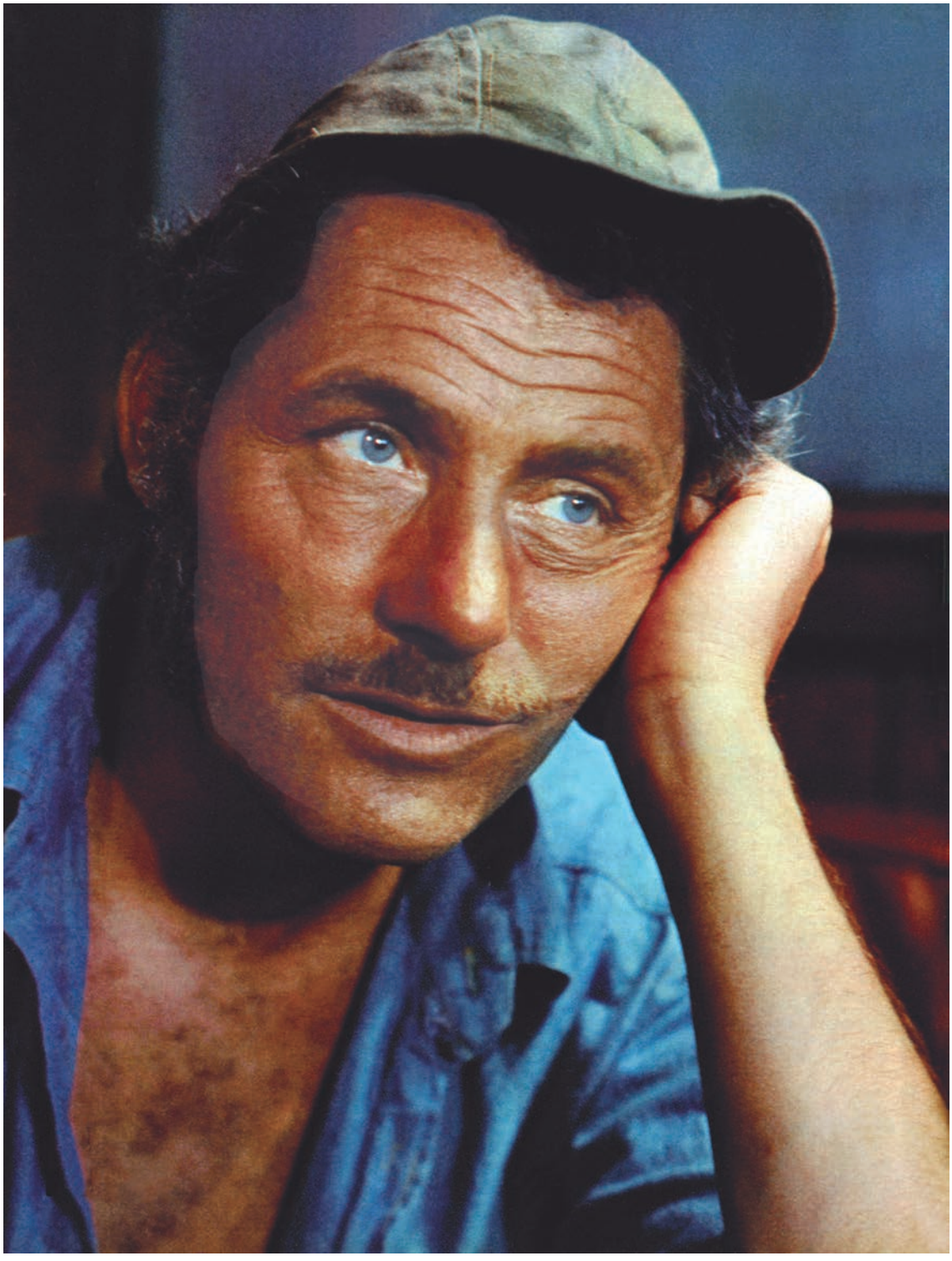
ROBERT SHAW ES QUINT

Tiburón (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975)

Hay dos grandes entradas en *Tiburón*: una es la del propio tiburón, cuando ataca a Chrissie en la oscuridad, invisible pero aterrador. La otra es la del hombre que tiene una cuenta pendiente con los escualos, el áspero pescador Quint. También invisible, oculto tras una multitud que discute cómo hacer frente a la amenaza que se cierne sobre su "manantial de dólares veraniego", el cazatiburones hace sentir su presencia rascando con las uñas el dibujo de la pizarra que ilustra la magnitud del problema. Entonces ofrece sus servicios de cazador a sueldo: «todos ustedes me conocen; saben cómo me gano la vida», gruñe. Con un destello de locura en los ojos, su estilo de lobo solitario y la dosis de cruda realidad que aporta con sus juicios, Quint asusta a los débiles ciudadanos de Amity Island tanto como el propio escualo: «Lo peor de un tiburón es que sus ojos no tienen vida, sus ojos son negros como los de una muñeca. Cuando se acerca a ti, no parece que esté vivo, hasta que te muerde, y entonces esos ojos negros se tornan blancos. Pero, a diferencia de la bestia sangrienta, Quint nos engancha y nos atrae inexorablemente.

Steven Spielberg pensó en Lee Marvin para el papel, luego en Sterling Hayden, antes de que sus productores, que acababan de trabajar con Robert Shaw en *El golpe*, sugirieran al actor británico. El director recuerda su reacción tras visionar *Desde Rusia con amor* y *Un hombre para la eternidad*: «Vaya, ojalá se me hubiera ocurrido a mí». Aunque Roy Scheider y Richard Dreyfuss están perfectos como Brody, jefe de la policía local, y Hooper, oceanógrafo contratado como consejero, Shaw aporta una mayor sensación de peligro y diversión. Algunos de los momentos más elocuentes del personaje fueron ideas del actor, como la extracción de su propio diente postizo durante la secuencia de intercambio de cicatrices en la bodega del barco. Su excelente interpretación, con ecos del capitán Ahab en la obsesión de su personaje con el gran tiburón blanco, es uno de los muchos atractivos del filme.

Con su bigote desaliñado, su pañuelo y sus penetrantes ojos azules, el carismático y viril Quint devora todas las escenas en las que aparece. ¿Quién puede olvidar cuando aplasta la lata de cerveza y reta a Hooper a hacer lo mismo con un vaso de plástico? Pero la mayor contribución de Shaw a *Tiburón* es su famoso discurso sobre el hundimiento del acorazado "USS Indianapolis" durante la Segunda Guerra Mundial, y el subsiguiente ataque de escualos que diezmó a los supervivientes. Este elocuente monólogo fue concebido por el dramaturgo Howard Sackler, reescrito por John Milius y reelaborado de nuevo por el propio actor.



SISSY SPACEK ES CARRIE WHITE

Carrie (Brian De Palma, 1976)

Este cuento de hadas gótico y moderno de Brian de Palma, basado en el *bestseller* de Stephen King, ofrece una tensa y lírica telaraña de emociones. Carrie, una estudiante de instituto atormentada y reprimida sexualmente, descubre que posee increíbles poderes telequinésicos. Tiene problemas en el instituto (se siente fea, no le cae bien a nadie) y en casa (su madre es una fanática religiosa que odia a los hombres y que obliga a su hija a rezar metida en un armario), pero lucha por conservar la dignidad y la cordura. El modo en que las cosas le salen bien antes de salirle muy mal confiere a la película –que de otro modo sería puramente *pulp*–, su poder trágico. La joven convierte el baile de su instituto en un baño de sangre cuando unos malvados compañeros (incluido John Travolta) le gastan una broma macabra.

En más de un sentido, Carrie White te conmueve. El autor de la novela original lo entendió muy bien: si has sobrevivido a la pubertad, tienes lazos de sangre con la chica torpe cuyo despertar sexual viene acompañado de su transformación en un tornado con ánimo de vendetta. «Su venganza», observó King, «es algo que podría aprobar cualquier estudiante al que alguna vez le hayan bajado los pantalones de gimnasia en Educación Física o le hayan frotado las gafas con el pulgar en la sala de estudio. Su esencia es el clásico material de psico-Cenicienta-revancha-de-los-*nerds*». Además de cubos y cubos de sangre.

A pesar de su imitadísimo argumento y de un sobresalto final todavía más copiado, la mejor película de De Palma es una experiencia hipnótica. *Carrie* es la síntesis del talento de De Palma para crear películas intensas, estilosas y visuales. La película está marcada por una atmósfera curiosamente perturbadora, que redobla su fuerza y le da un impacto del que de otra forma podría carecer la historia. Pero gran parte del mérito es de Sissy Spacek, que de forma tan convincente interpreta el dolor y el deseo de aceptación de su personaje. Spacek, en una interpretación tan asombrosa como aterradora, parte el alma en su papel de Cenicienta con poderes telequinésicos que explora con éxito la rabia interna que siente todo adolescente, Por supuesto, Carrie muere al final, como cualquier monstruo cinematográfico que tiene que ser expulsado para restaurar la "normalidad". Pero sale de su tumba, y su antebrazo empapado en sangre deja huellas no sólo en el brazo de Amy Irving, sino también en la chica gótica de *Ginger Snaps*, en la chica telequinética de *Viernes III Parte VII*, incluso en la "Willow oscura" de *Buffy, cazavampiros*. Parece que no se puede mantener a raya a una mujer buena (o mala).

SYLVESTER STALLONE ES ROCKY

Rocky (John G. Avildsen, 1976)

La leyenda de *Rocky* es bastante singular. Sylvester Stallone, cansado de buscar trabajo en producciones de segundo orden, se puso a escribir un guion a su medida, inspirado por el combate de Muhammad Ali contra Chuck Wepner, un boxeador del montón que consiguió derribar al mítico campeón de los pesos pesados antes de ser noqueado en el quinto asalto. Stallone escribió noventa páginas en tres días sobre un boxeador de origen italiano, Rocky Balboa, que vive en una barriada de Nueva York y sueña con el triunfo y la gloria. El guion llegó a la mesa de los productores Irwin Winkler y Robert Chartoff con una única condición: el guionista sería también el actor principal. Se negaron. El tema del héroe que se enfrenta a su propio destino, tan caro a los norteamericanos, era de su agrado, pero al frente del reparto querían a una estrella como Ryan O'Neal. A Sly le ofrecieron 180.000 dólares y le dijeron que se quedara en casa. Un trato irresistible para alguien que solo tenía cien dólares en el banco. Dijo que no. Conscientes del potencial del proyecto, subieron a 360.000 dólares. Volvió a decir que no. Y se mantuvo firme hasta que los productores aceptaron su condición de protagonizar el filme. El resto es historia.

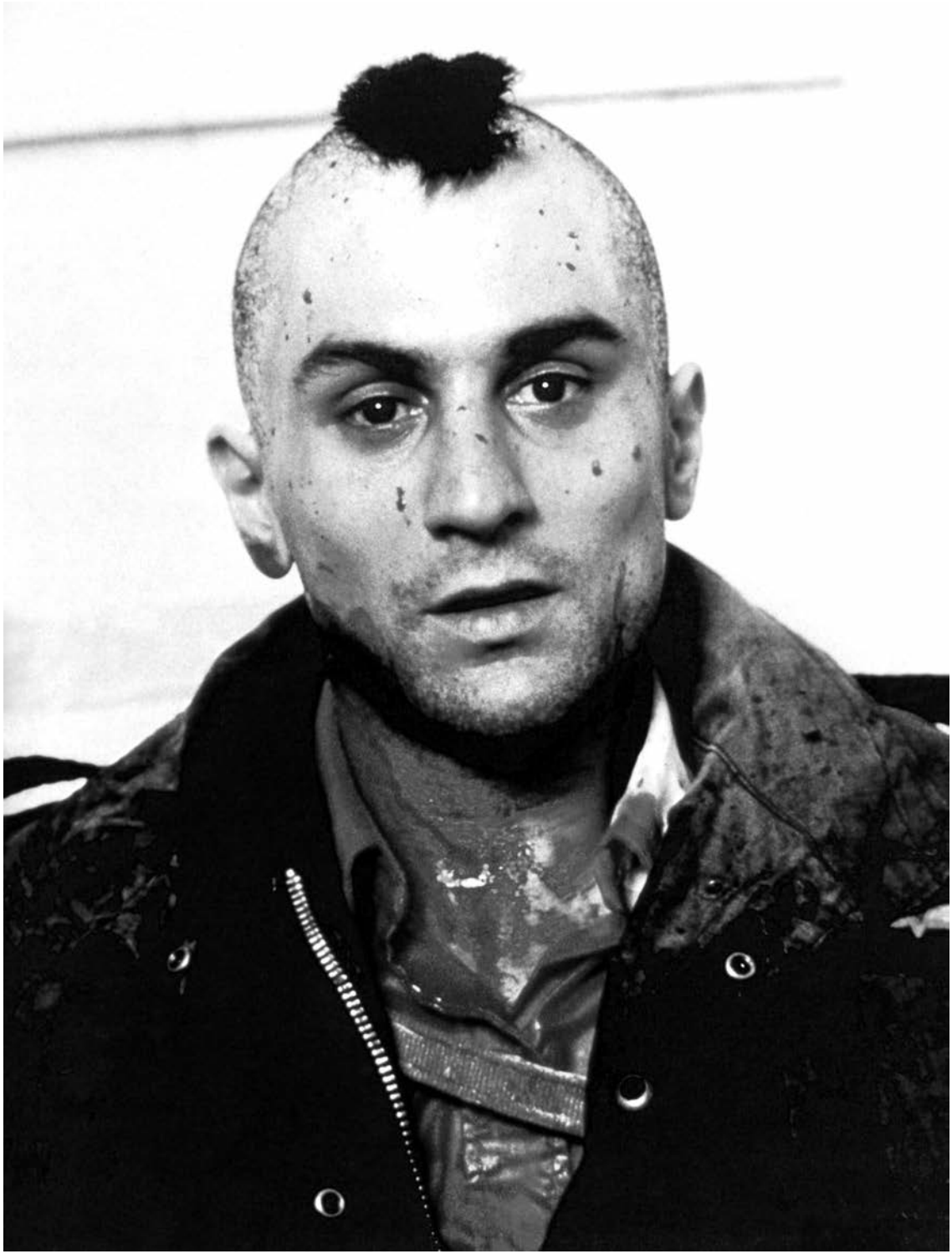
Apenas estrenada, la película tuvo un éxito inmediato, y el público llenó las salas de los cine para disfrutar con el mito de la Cenicienta personificada en ese Rocky Balboa que tanto recuerda a los héroes de Capra, dispuestos a aprovechar las oportunidades que les ofrece la vida. Y en el largo combate de boxeo que cierra el filme, los espectadores llegaban vibrar como en una pelea real, absolutamente identificados con el protagonista, sintiendo todos y cada uno de los golpes que lanza o encaja. Recaudó doscientos veinticinco millones y recibió diez nominaciones al Oscar, entre ellas dos para Stallone, en las categorías de guion e interpretación. Sly, a quien la crítica se apresuró a calificar como el «el nuevo Marlon Brando, con la presencia física de Victor Mature y la boca de Rock Hudson», no se llevó ninguna estatuilla a casa, pero eso no le impidió entrar en la industria por la puerta grande. Cuando Stallone habla de Rocky, siempre lo hace como si fuera real. Y en cierto modo lo es. A pesar de que la popularidad de Sly ha subido y bajado a lo largo de los años, el personaje ha seguido siendo un eterno favorito, despertando el cariño sentimental de la gente por los desvalidos. Rico o pobre, ganador o perdedor, joven o viejo, luchando contra oponentes creíbles o contra monstruos de cómic, Balboa puede ser un desvalido de gran corazón, pero, por Dios, es nuestro desvalido de gran corazón. Y puede que se haya olvidado, pero *Rocky* ganó el Oscar a mejor película.

ROBERT DE NIRO ES TRAVIS BICKLE

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

Taxi Driver parecía una candidata poco probable al éxito de taquilla. El guión de Paul Schrader, negro como la boca del lobo, como el infierno en la tierra, narra la crisis psicótica de un taxista en Nueva York. Travis Bickle, un ex marine del Vietnam, es un completo *outsider*. Se ha hecho insensible al mundo que le rodea, y se siente, entumecido, invisible, impotente y fracasado. Incapaz de dormir por las noches, Travis frecuenta los cines pornográficos de la ciudad para encontrar diversión y comienza a pensar desesperadamente en un escape para su depresiva existencia («Algún día llegará un verdadero diluvio y barrerá toda esta escoria de las calles»). Sus recorridos profesionales por la ciudad son como un pasaporte insomne a las tripas oscuras de la Gran Manzana, que brilla con una amenaza apenas oculta, como un terrorífico lienzo gótico. Indignado por los signos de putrefacción social y física que percibe a su alrededor, y asqueado de sí mismo, decide hacer un desesperado esfuerzo final por reintegrarse en la sociedad. Pero no existen las salidas. Bickle ha ido demasiado lejos. El justiciero antiheroico sale a la superficie armado con una pistola e intenciones asesinas, decidido a intervenir directamente en la limpieza de la ciudad. «He aquí un hombre que no quiso seguir tragando», anuncia triunfante. «Un hombre que se rebeló contra la escoria, las putas, los perros, la suciedad, la mierda». Su estallido final de violencia no parece ser catárquico, sino purificador; el nauseabundo efluvio del gigantesco imperio de la carne que el filme ha retratado tan firmemente. En definitiva, *Taxi Driver* no era el tipo de material con que se consiguen los éxitos, ni siquiera en los sombríos años setenta. Pero el resultado mereció la pena: en Estados Unidos arrasó en taquilla desde el día de su estreno, con colas constantes en las salas, y en el Festival de Cannes ganó la Palma de Oro.

Taxi Driver es el *show* de Robert De Niro. El actor interpreta con intensidad insuperable al neurótico taxista metido en la espiral de uno de los más terroríficos círculos del infierno del director Martin Scorsese, mientras busca una retorcida redención salvando el alma de una prostituta infantil. Aparece en la mayoría de las escenas y lo vemos casi todo a través de su sesgada visión. Domina la pantalla y evoca tal poder y autoridad que gran cantidad de gente conecta con la soledad, desventura y rabia de Travis, a pesar de que parece uno de los personajes más enajenados del cine. Gracias en parte a la magistral interpretación de De Niro, aplaudida como una de las mejores de la década, *Taxi Driver* es el prime filme desde *Alphaville* en realizar una inteligente evaluación de los ingredientes fundamentales de la locura contemporánea.



WOODY ALLEN ES ALVY SINGER

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

Annie Hall es, probablemente, la única película de Woody Allen que aman –amar es la palabra correcta– todos los fans de Allen, y también el resto de los espectadores que frecuentan al director. Realmente es difícil encontrar a un aficionado que no haya visto esta irresistible película varias veces, que no sienta debilidad por ella, que no se la llevaría a una isla desierta si le dieran a elegir entre la filmografía de Allen.

Annie Hall marcó la transición entre un director descuidado y funcional, aunque instintivamente divertido, a uno innovador técnicamente y evolucionado temáticamente, decidido a capturar la belleza de las mujeres y de la ciudad a la que ama, deseoso de explorar sus personajes y encantado de sacar todo el partido del medio cinematográfico. Ahora, en vez de hacernos reír con personajes ridículos y situaciones absurdas, Woody intentaba arrancarnos la carcajada presentando personajes reales que actúan ridículamente. Para ello estaba dispuesto a rebajar su humor y renunciar a la risa fácil desechando esos desmadrados gags visuales y esas frases ridículas que recorrían sin interrupción sus primeros trabajos. Y ya no quería obsequiarnos al Allen cinematográfico –el bufón torpe y salido– como blanco de nuestras carcajadas, sino a un Allen "casi real", un hombre divertido, concupiscente y obseso, pero también sensible y serio. El personaje en cuestión es Alvy Singer, un judío cuarentón, neurótico e inseguro, que revisa su vida con las mujeres, medita sobre la trivialidad de la existencia e intenta descubrir su verdadera personalidad.

Ya en las primeras imágenes, Alvy se dirige al espectador –su psicólogo a este lado de la pantalla– para contarnos, previo homenaje a Groucho Marx, su vida, sus cuitas sentimentales –dos ex esposas, una chica (la del título) que acaba de abandonarle–, sus éxitos y fracasos profesionales, su óptica sobre Estados Unidos, los norteamericanos, Nueva York e incluso Hollywood, objeto de un sangriento *gag* a costa de la basura y los telefilmes. *Annie Hall*, en definitiva, es un catálogo de las obsesiones que alimentan la imaginación del autor. Los fans comprendieron que Alvy Singer era más Allen que el verdadero Allen. Que su visión de la vida, de la muerte, de las relaciones amorosas, de las mujeres, del arte, de las drogas, de los seudointelectuales, del sexo, del diván del psiquiatra, de la cultura de Nueva York y de la "cultura" de Los Ángeles estaban transmitidos correctamente; y que la relación entre Alvy y Annie era el fiel reflejo de una relación amorosa que por aquel entonces había concluido (el verdadero nombre de la actriz es Diane Hall, y su apodo Annie). Reconozcamos que, sin *Annie Hall*, no habría habido *Manhattan*, ni *Hannah y sus hermanas*.

DIANE KEATON ES ANNIE HALL

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

Annie Hall estuvo a punto de no ser la película que parecía ser. O más bien, *Annie Hall* estaba enterrada dentro de un filme que rozaba las tres horas titulada *Anhedonia*. Pero había que entenderlo. En el montaje original, la relación entre el cómico Alvy Singer (Woody Allen) y su novia Annie (Diane Keaton) no era el centro de atención. Por fortuna, para deleite del público, acabó siéndolo, y lo que quedó al descubierto fue uno de esos raros personajes que adquieren un significado que va más allá de la película en la que aparecen y se convierten en un fenómeno cultural.

Annie Hall, que obviamente está construida sobre el modelo de la actriz que una vez le había robado el corazón al neurótico cineasta neoyorquino, es una de las heroínas más adorables del celuloide. Es ingenua pero también lista, más joven, linda, graciosa, despistada, no tiene malicia ni prejuicios, no elige a los hombres por su aspecto, no sabe comer como Dios manda (pide pastrami con pan blanco y mayonesa) ni vestirse. Sus ropas de hombre (ese famoso "*look* Annie Hall" que llegó a marcar tendencia), combinadas sin orden ni concierto –corbata de topos, camisa, chaleco, pantalones anchos y sombrero– reflejan su independencia y excentricidad. El verdadero truco de la interpretación de Keaton es dar consistencia a un personaje que, en la pantalla, sólo existe desde la perspectiva del héroe. Pero aunque lo que vemos es la versión de Alvy de los hechos, el comportamiento dinámico y chiflado de Annie garantiza que ella nunca sea un mero objeto idealizado. Al contrario, se la retrata como deliciosamente inalcanzable, ya sea partiéndose de risa con algún chiste sin especificar, o perdida en una nube de marihuana cuando su pareja quiere hacer el amor. Keaton no sólo está muy atractiva, sino que ante su *partenaire* se expresa de una manera tan surrealista que a uno le dan ganas de abrazarla: mira al cielo y al suelo, divaga consigo misma acerca de su incapacidad para comunicarse, intercalando "Dios míos" y "síes", con los brazos en jarras y sin parar de reír mientras cuenta la historia de la horrible muerte de su pariente. Woody comparte con nosotros lo que encontraba más atractivo de los tics y la personalidad de Diane –que ganó un merecido Oscar por su interpretación. Más tarde hizo lo mismo con Mia Farrow.

Aunque Keaton tenía una sólida carrera antes de *Annie Hall*, la película de Allen parece ahora la base de todo su trabajo posterior. Resulta tentador, por ejemplo, contemplar a la atractiva e inquieta protagonista de *Cuando menos te lo esperas* (2003) e imaginar que en realidad se trata de Annie, a punto de cumplir los sesenta y a la que le va muy bien. ¿Y quién no querría alegrarse por ello?

JOHN TRAVOLTA ES TONY MANERO

Fiebre del sábado noche (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977)

Antes de convertirse en un ídolo de adolescentes, John Travolta bailaba. Fue ver a James Cagney en *Yanqui Dandy* lo que lo acercó a la música por primera vez. Intentaba imitar al astro de la Warner delante del televisor. Amante de los bailes negros, seguía el programa *Soul Train,* y en *Fiebre del sábado noche* intentó recrear el pulso de este programa. El famoso contorneo que Travolta nos obsequia en la primera escena de la película, al ritmo de "Stayin' Alive", era, en palabras del actor, «el andar de los chulos». Así caminaban los chicos negros de su instituto.

Fue su pareja de entonces, Diana Hyland, quien animó a Travolta a aceptar el papel de Tony Manero. Le hizo notar la gama de emociones que recorre el personaje: irritación, aversión a la trampa de Brooklyn y a su estúpido trabajo, envidia, deseo de pertenecer al glamuroso mundo que le espera más allá del barrio, un mundo que sólo siente cuando baila. Travolta objetó que sus dotes como bailarín no eran las más adecuadas para un rey de las discotecas. «Aprenderás», respondió Hyland.

Fiebre del sábado noche se convirtió en un fenómeno. Recaudó más de once millones de dólares en sus once primeros días de exhibición, casi trescientos a lo largo de toda su carrera comercial, y el disco de la banda sonora vendió más copias que ninguno en la historia de la música (hasta *El guardaespaldas,* de Whitney Houston). Travolta fue el primer sorprendido. El actor había pensado que estaban haciendo «una peliculita minoritaria en Brooklyn». Pero el filme de John Badham no sólo resucitó la música disco, sino que cambió el *look* de la juventud americana: «De pronto miles de jóvenes con vaqueros y melenas desgreñadas están empezando a vestir con traje y chaleco, a peinarse, a aprender a bailar en pareja», escribió la revista "Newsweek".

Fiebre del sábado noche también cambió la vida de su estrella. Travolta fue para los años setenta lo que Marlon Brando y James Dean habían sido para los cincuenta. Y en su estratosfera no tenía acompañantes. Aún faltaban unos años para los Mel Gibson, los Tom Cruise, los Tom Hanks. Travolta definió su estrellato como una «popularidad a lo Rodolfo Valentino, un inimaginable pináculo de fama. Y no es que quisiera competencia. Sólo quería compañía».

A principios de los años ochenta, la música disco estaba muerta y enterrada, una implosión a la que siguió una reacción de la que los Bee Gees nunca se recuperaron. Esos lamentables trajes blancos, esos zapatos de plataforma, regresaron al fondo del armario, y el sonido disco evolucionó hasta desembocar en el ritmo de divas de discoteca como Madonna o artistas del *hip hop* como Wyclef Jean.

MARK HAMILL ES LUKE SKYWALKER

La guerra de las galaxias (*Star Wars*, George Lucas, 1977)

La guerra de las galaxias, fulminante campeona de taquilla de todos los tiempos, algo que, más que una película, es un fenómeno de la moderna cultura de masas. El resto ya es historia. La saga se completó con *El imperio contraataca* y *El retorno del Jedi*, y el éxito arrollador de la trilogía salpicó a todos los interesados. En el caso de Mark Hamill, su papel de Luke Skywalker le dio popularidad mundial pero no le proporcionó otros personajes de similar envergadura.

La espectacular ópera espacial de George Lucas es una intemporal fábula del bien contra el mal cósmicamente disfrazada con revolucionarios efectos especiales, una impresionante colección de personajes intergalácticos y emocionante aventura. Después de comprar dos robots sirvientes, Luke Skywalker activa accidentalmente la señal de socorro holográfica de la princesa Leia en uno de los robots. De este modo comienza la apasionada búsqueda de Luke, dando significado a su vacía vida mientras clarifica los misterios de su pasado, y continúa con acelerada excitación y maravilla.

Lucas buscó intérpretes desconocidos para adjudicar los tres papeles principales en una historia que, a pesar de todo su misticismo y sus hazañas en el espacio exterior, se reducía a una vieja fórmula de Hollywood, el triángulo amoroso. El elegido para encarnar al bisoño Luke Skywalker fue Mark Hamill, un joven veterano de la televisión, cuyo currículum incluía varios culebrones y la popular serie *Con ocho basta*. El actor comparó la experiencia de actuar en esta película con ser una pasa en una ensalada de frutas y no saber quiénes son las otras frutas. No hubo ensayos, ni siquiera una lectura previa del guión. Pero sí muchos accidentes. En la escena del vertedero de basura, por ejemplo, contuvo la respiración bajo el agua durante tanto tiempo que se rompió las venas de un lado de la cara, y después tuvieron que filmarle de perfil.

Mark Hamill es un ejemplo de manual del actor devorado por el personaje que le ha llevado a la gloria. Con su cabello rubio y lacio, su cara aniñada, sus ojos azules y su cuerpo menudo, Hamill logró rendir a bastantes espectadoras y transmitir la suficiente fuerza y frustración como para provocar muchas simpatías entre el público adolescente. Luego, ni supo ni quiso seguir explotando distintas versiones del mismo personaje, como hizo Harrison Ford con el suyo, aunque hay que reconocer que era demasiado soso como para haber salido bien librado de tamaña empresa. Según sus palabras, no quería que le encasillaran como un héroe de acción. Objetivo cumplido. Pero lo que importa es que hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana, el intrépido Luke Skywalker tocó la historia del cine con su sable mágico.

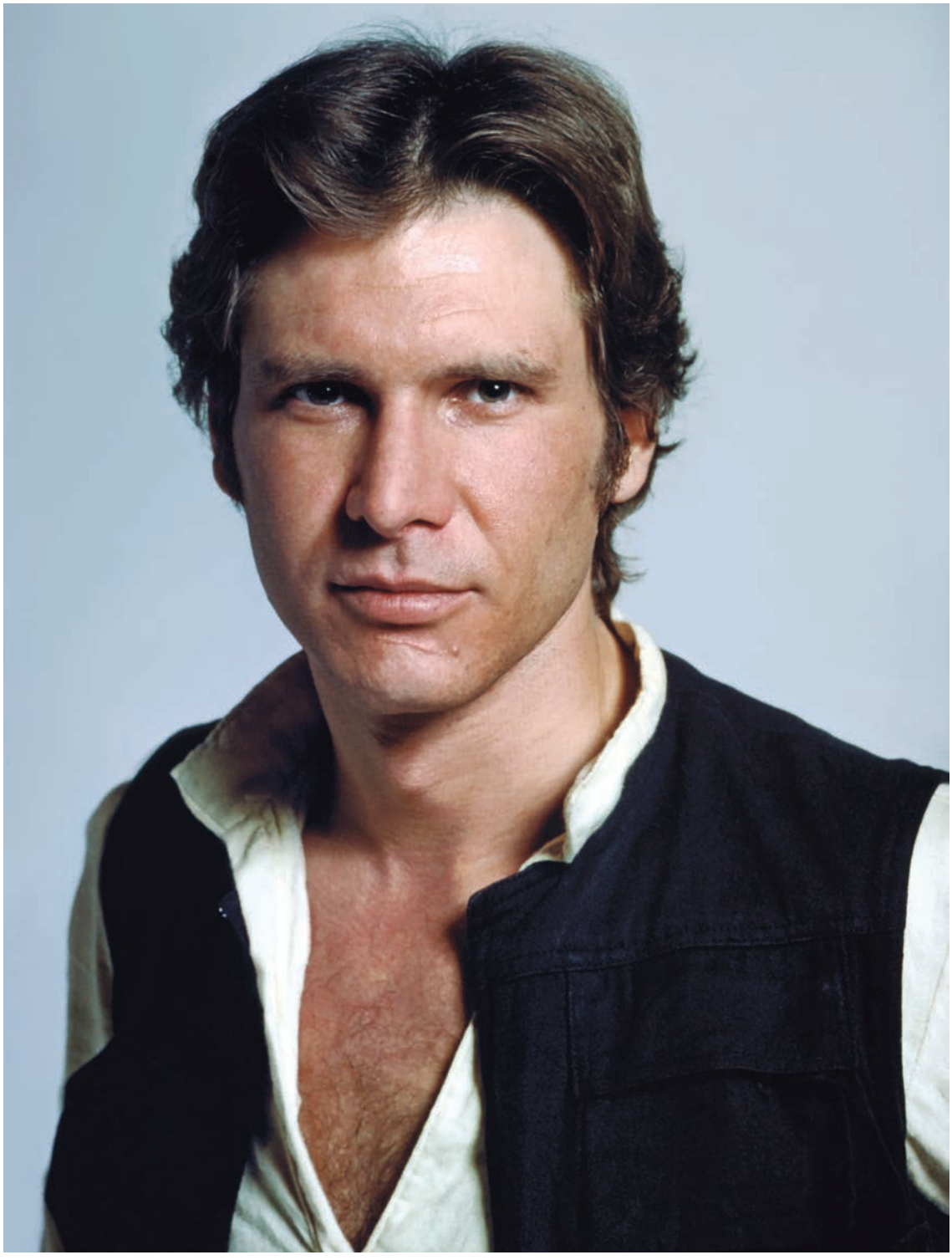
HARRISON FORD ES HAN SOLO

La guerra de las galaxias (*Star Wars*, George Lucas, 1977)

La historia de cómo Harrison Ford acabó consiguiendo el papel de Han Solo es una de esas anécdotas que alumbran la trastienda de la historia del cine. Estamos en 1975. Harrison es un joven con madera de estrella pero muy poca suerte. Tan poca suerte que tiene que tiene que un bien remunerado empleo como carpintero para ganarse la vida mientra espera el papel de su vida. Ya ha trabajado antes con George Lucas en *American Graffiti*, pero la mayor parte de su papel acabó en el suelo de la sala de montaje. «George había hecho saber que no iba a utilizar a nadie de *American Graffiti*», recordaba. «No porque le hubiésemos decepcionado, sino porque estaba escribiendo una historia totalmente original y necesitaba caras nuevas». Las cosas, sin embargo, no salieron como el joven director esperaba. A finales de año, Lucas se estaba empezando a desesperar. De los cientos de actores que había entrevistado para el papel de Solo, sólo un puñado se habían acercado a la sardónica arrogancia que necesitaba. Mientras su frustración iba en aumento, Lucas veía cada día a Ford, con una cáustica mueca en el rostro, y finalmente le abrió una rendija. Un día, le puso a dar réplicas en lugar de mandarle a su casa. Molesto, Ford devolvió todas las réplicas en un tono chulesco y pasota. Según algunas versiones, fue esa misma rudeza la que le proporcionó el papel. Es más probable, sin embargo, que George viese en él elementos de su personaje. Harrison desprendía tal franqueza y honestidad en su forma de expresarse que no se alejaba mucho de las frases de Han Solo en la película.

Cuando vio los resultados de las pruebas de pantalla de Ford, Lucas comprendió que Han Solo había estado delante de sus narices todo el tiempo. «Era con mucho el mejor», admitió el director. «Al minuto de estar en la pantalla tienes la sensación de que arrastra un montón de pasado con él. Una parte de esa sensación proviene sólo de su dureza física, pero otra parte es la astuta inteligencia que proyecta». Harrison no desaprovechó la oportunidad, y se hizo inmensamente popular al robarle a Mark Hamill el protagonismo de *La guerra de las galaxias*.

Intérprete con carisma dotado de fino humor, porte aguerrido y sonrisa irresistible, Harrison Ford encarna fielmente al héroe de nuestro tiempo. Sus personajes suelen ser hombres normales capaces de las mayores heroicidades en una situación límite, seres duros aunque vulnerables pero sin perder un ápice de masculinidad. Es un astro de los de verdad, en la tradición de Gary Cooper, cuyo genio no está en saber actuar, sino en saber estar, en tener un innato magnetismo con la cámara que, de manera instantánea, consigue la simpatía y adhesión del espectador.



DAVID PROWSE ES DARTH VADER

La guerra de las galaxias (*Star Wars*, George Lucas, 1977)

Darth es una contracción de Dark Lord of the Sith. Y Vader es una variación de padre. Así que es básicamente Padre Oscuro. Sin embargo, todo esto es redundante, porque antes de la revelación «¡Yo soy tu padre!» al aspirante a Jedi Luke Skywalker en *El imperio contraataca* –considerado el spoiler no-spoiler más infame de la historia del cine– y antes de las precuelas CGI, el Señor Oscuro de los Sith original era amado simplemente por ser un malote molón. Causó una gran impresión cuando apareció por primera vez en la pantalla con la estruendosa partitura de John Williams previa a la Marcha Imperial, con su capa negra ondeando, su siniestra máscara silbando y rodeado de soldados de asalto vestidos de blanco. Para colmo, la siguiente vez que aparece en escena, está estrangulando a un hombre, levantándolo del suelo mientras resuena la suave voz de barítono de James Earl Jones y... bueno, una generación de niños había encontrado a su malo definitivo.

Al margen de los tintes edípicos, George Lucas concibió un villano aterrador e icónico. Todo lo demás –cortarle la mano a su propio hijo, encerrar al galán de la serie, Han Solo, en un malvado ataúd de carbono congelado, incluso encontrar la redención arrojando a su malvado jefe, el Emperador, a un enorme pozo, salvando así a Luke, a la Rebelión y a la paz intergaláctica– no es más que la guinda de un pastel de plástico negro. Ignoraremos el hecho de que, cuando Luke se quitó por fin el casco inspirado en los samuráis japoneses, era una vieja ciruela pasa y que antes resultó ser un jovencito quejica, y nos centraremos en el Jedi oscuro que le bajó los humos a Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness).

En *El retorno del Jedi*, la lucha entre Luke Skywalker y Darth Vader era el eje de la trama, y mientras la batalla espacial fabricada por ILM se desarrollaba a su alrededor, el verdadero drama era saber si Vader mataría a su hijo, si Luke sucumbiría al Lado Oscuro o si su hijo tendría razón y encontraríamos el «bien en él». Para los niños de la década de los ochenta, los momentos de tensión en los que Vader miraba a su hijo, al Emperador, y viceversa, fueron angustiosos. Cuando el Jedi caído finalmente arrojó a su maestro a la perdición, las salas de cine estallaron en éxtasis y se plantaron las semillas de una nueva trilogía. Cuando *La venganza de los Sith* se estrenó veintiocho años después de *La guerra de las galaxias*, George Lucas prometió: «Voy a contar una historia sobre un buen chico que se convierte en Jedi y más tarde cae en el abismo. Vamos a ver cómo hace un pacto con el diablo». En 1977, el propio Darth Vader era el diablo y era tanto mejor por ello.

CHRISTOPHER REEVE ES SUPERMAN

Superman (Richard Donner, 1978)

Durante un fugaz instante de 1978, en plena resaca del subidón proporcionado por *La guerra de las galaxias* el año anterior y la revolución formal que ésta trajo consigo, llegamos a creer que el hombre podía volar. Los carteles no decían otra cosa: «Usted creerá que un hombre puede volar». Esa frase y el radiante símbolo "S", universalmente conocido, nos decía todo lo que necesitábamos saber, que nos esperaba algo especial. *Superman: la película* ofrecía el potencial de hacer justicia por fin a uno de los grandes iconos de acción del siglo XX. Y en gran medida cumplió su palabra.

Alumbrado en 1938, en una edición de DC Action Comics, Superman no tardó en conquistar su planeta de adopción, a través de una serie de tebeos, tiras cómicas, seriales cinematográficos matinales y una serie de televisión emitida en los años cincuenta. Cuando reapareció en celuloide, no había niño en el mundo occidental que no supiera que el hombre llegado de Krypton era más rápido que una bala, que salvaba edificios enteros de un salto y que, por supuesto, no era un pájaro ni un avión. Y que, claro está, en la vida diaria respondía al nombre de Clark Kent, apocado reportero del periódico "Daily Planet".

La búsqueda del protagonista de la epopeya producida por Alexander e Ilja Salkind fue el *casting* de Anakin Skywalker de su época. Todo actor conocido en Hollywood estuvo relacionado con el proyecto en un momento u otro; los nombres de Burt Reynolds y Clint Eastwood resultan inconcebibles hoy en día, pero Robert Redford y James Caan han confirmado que rechazaron el papel. Richard Donner, director de moda entonces por *La profecía,* y los dominantes Salkind optaron finalmente por el desconocido pero escultural Christopher Reeve, un actor que resultó idóneo para el personaje, con su musculatura impecable, su visión de rayos X y su caracol sobre la frente, y sus apreciables dotes cómicas para la faceta Clark Kent.

La versión a escala épica de la leyenda del Hombre de Acero es un fabuloso e irresistible entretenimiento. El deliberado choque de estilos genera mucha excitación y, sí, usted creerá que un hombre puede volar. Reeve toma el papel titular y lo hace suyo, combinando correctamente facciones cinceladas con una agradable humanidad cómica, mientras el propio filme equilibra amablemente efectos especiales con el romance de Superman y Lois Lane (Margot Kidder). Superman se convirtió en un fenómeno global que multiplicó por seis su presupuesto en taquilla y la crítica se deshizo en elogios ante el trabajo de un Christopher Reeve al que todavía ningún otro actor ha conseguido borrar de la memoria colectiva como Kal-El.

SIGOURNEY WEAVER ES RIPLEY

Alien, el octavo pasajero (*Alien*, Ridley Scott, 1979)

Lo primero que hay que saber sobre Ripley, la heroína indomable de la serie *Alien*, es que ni siquiera era una mujer. El borrador inicial del guion de Dan O'Bannon, escrito en 1976 y titulado *Starbeast*, contenía la siguiente nota debajo del *dramatis personae*: «La tripulación es unisex y todas las partes son intercambiables». Cuando se tomó la decisión definitiva, al parecer por parte del productor Walter Hill, se basó en gran medida en la idea de engañar al público, acostumbrado a ver a los personajes femeninos morder el polvo desde el principio en otras cintas de terror. «En realidad, la ironía es que los productores intentaban hacer algo comercial», señaló Sigourney Weaver, que inmortalizó a Ripley en la pantalla. «Así es como se producen todos los cambios en nuestra sociedad capitalista. No intentaban ser feministas. Pensaron: 'A nadie se le ocurrirá que esta chica escuálida acabe siendo la heroína, así que nadie adivinará el final. Y por eso se decantaron por una mujer». Incluso después de la reasignación de género de Ripley, el papel seguía sin ser de Weaver. Su compañera de reparto, Veronica Cartwright, más frágil y enclenque, era la candidata idónea, antes de un sabio cambio de última hora a instancias de Hill y del director Ridley Scott.

En *Alien, el octavo pasajero* no hay nada enormemente complejo ni original, pero se distingue por su ingenioso e innovador uso de las convenciones de la serie B en un escenario altamente tecnológico. Era una película de monstruos, una especie de casa encantada en el espacio, en la que la tripulación de la nave industrial Nostromo es eliminada uno a uno por una criatura de otro mundo, obra del artista y diseñador suizo H. R. Giger, que alumbró una de las creaciones más aterradoras del cine: una escalofriante síntesis de forma humanoide, apéndices de insecto y estructura mecanizada, que resulta tanto más eficaz por cuanto durante la mayor parte del metraje no se nos muestra muy claramente. Pero sin Ripley, *Alien* podría haberse quedado en eso, en otro *thriller* muy bien hecho. Con ella, sin embargo, la película ganó un inspirador icono en ciernes, sin el cual Lara Croft no habría sido más que un destello en los ojos de algún ejecutivo de marketing. Ripley demostró que era posible: una mujer puede tener un papel interesante y emocionante en un filme de acción o terror sin ningún tipo de compromiso o complacencia. (Más o menos haciendo la escena final en ropa interior, claro. Pero seamos justos: hacía calor ahí dentro). Y habla muy bien de Sigourney Weaver, cuya carrera permanecería ligada durante años a Ripley, el hecho de que pudiera interpretar a una mujer dura, competente y despiadada, y luego adaptarse a muchos otro tipo de personajes.

USCSS NOSTROMO
180286

MARLON BRANDO ES WALTER E. KURTZ

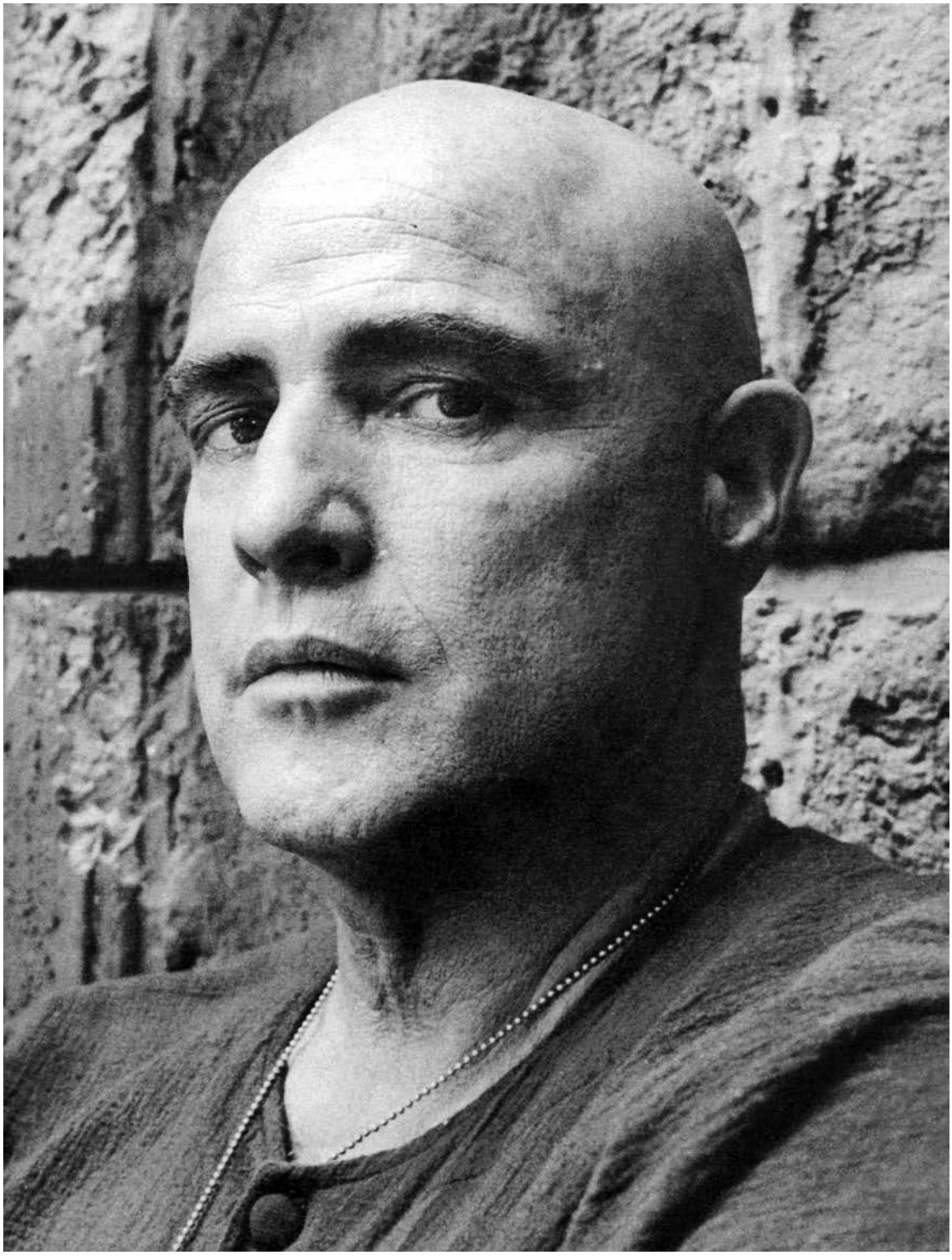
Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)

Cuando una película se estructura en torno a la búsqueda de un hombre, más vale que el actor que espera al final sea alguien especial, alguien legendario. Para el pequeño pero vital papel del coronel Walter E. Kurtz, un condecorado boina verde que ha establecido su propio reino en la jungla de Camboya, el elegido no podía ser otro que Marión Brando. De hecho, Francis Ford Coppola estaba tan decidido a conseguir los servicios del actor que no se molestó en comprobar si Brando había leído la novela original, "El corazón de las tinieblas" de Joseph Conrad.

En el libro, Kurtz se ha autoproclamado Dios y reina en los confines del Congo. En la película, el mismo escenario se traslada a Vietnam, donde un alto mando de las Fuerzas Especiales que ha enloquecido y hace la guerra por su cuenta, se ha convertido en una especie de reyezuelo tribal a quien sus súbditos temen y honran como a un dios. Un papel muy jugoso, aunque Brando lo rechazó en un principio. Cuando aceptó, ya había cerrado un lucrativo trato: tres millones de dólares por tres semanas de trabajo, más el diez por ciento de los beneficios brutos. Marlon no sólo no había leído el libro cuando llegó al plató, sino que además estaba calvo, tenía sobrepeso y ni siquiera se había molestado en aprenderse el guión. La respuesta de Coppola fue suspender la filmación mientras él y Brando emprendían un viaje en barco. Según algunos testimonios, la travesía duró quince días, tiempo suficiente para que el cineasta leyera en voz alta la novela de Conrad a su estrella. Eso sí que es paciencia.

Hay algunos rostros notables en papeles secundarios, incluyendo a Harrison Ford y Dennis Hopper, y un protagonista, Martin Sheen, muy ajustado y convincente. Pero sobre todos ellos destaca la figura de Marlon Brando, porque su creación de Kurtz traspasa los límites de la madurez y la solvencia interpretativa para convertirse en una genuina creación personal. Por su valentía para componer un hombre capaz de expresar al mismo tiempo la dignidad y el fracaso, la locura y la cordura, la perplejidad y la sabiduría. Cuando vemos la película y escuchamos los desvaríos de Kurtz, no podemos evitar la sensación de que estamos echando un vistazo al Brando más desconocido e invisible.

Coppola refleja en la pantalla, con enorme talento y derroche de medios, toda la tragedia de la guerra a través de unas escenas impresionantes. La siniestra danza de los helicópteros al ritmo de "La cabalgata de las Walkirias", mientras un poblado vietnamita es arrasado por el napalm y un coronel se dedica a practicar el surf en medio del bombardeo, se ha convertido en la representación más emblemática de su cine.



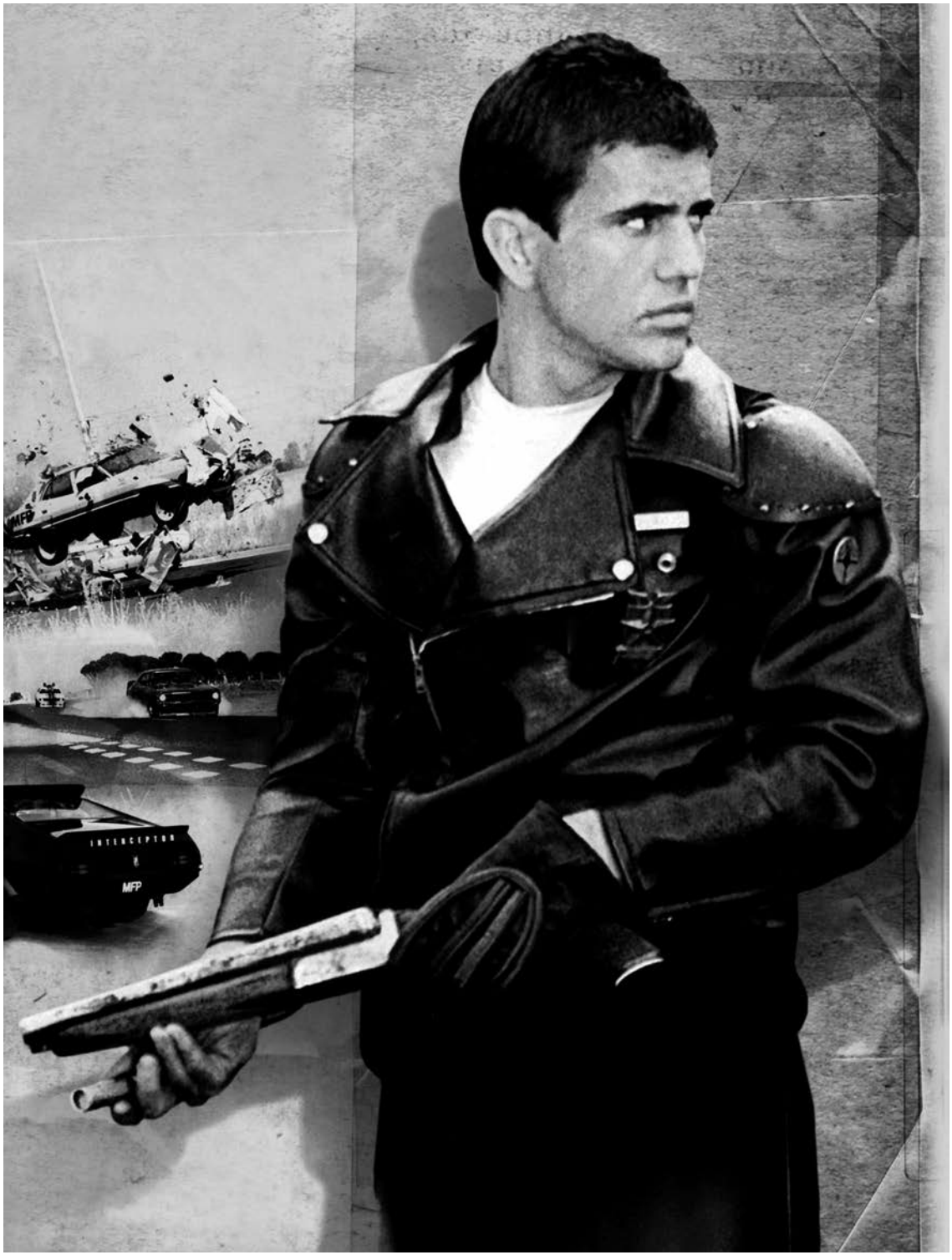
MEL GIBSON ES MAX ROCKATANSKY

Mad Max - Salvajes de autopista (*Mad Max*, George Miller, 1979)

En nuestros días, los nombres de George Miller y, sobre todo, de Mel Gibson, son sinónimo de superproducción norteamericana, pero hay que recordar que el origen de su fama se encuentra en una pequeña producción independiente australiana, un producto *exploitation* realizado con un presupuesto mínimo y dirigido y protagonizado por profesionales a los que apenas conocía nadie. En un futuro próximo, la violencia forma parte de la vida cotidiana. En las largas carreteras desiertas, grupos de patrulleros e "interceptadores" se encargan de neutralizar a los delincuentes motorizados. Max Rockatansky (este apellido tan irregular es uno de los tesoros del mundo de los datos curiosos cinematográficos) es uno de estos policías de elite. Pero, golpeado por la barbarie, pierde a su mujer y a su hija a manos de una de las bandas a las que persigue. Desesperado, busca a los asesinos y los elimina sin piedad.

De golpe, Mel Gibson impuso un nuevo personaje: *borderline*, vestido de cuero negro, el actor encarnó una nueva imagen del fetichismo cinematográfico. El lacónico Max es el clásico héroe sin amigos, una anomalía con un pasado misterioso, un futuro insuficiente y un momentáneo estado de gracia. Las persecuciones de coches, las escenas de acción, los destrozos alcanzan un grado de violencia y realismo jamás visto en el celuloide, pero que sólo es la ilustración de la negrura y el pesimismo del guion, que en definitiva narra el proceso de deshumanización de un hombre hasta convertirse, como indica el alias que le adjudica el título, en un ser atrapado por la locura. Vertiginosa y devastadora, *Mad Max, salvajes de autopista* fue un éxito inesperado. En Australia, la película recaudó más dinero que *La guerra de las galaxias.* En todo el mundo ingresó más de cien millones de dólares. Con relación a su presupuesto (350.000 dólares australianos), se convirtió en el filme más rentable de la historia. El único país donde no rompió las taquillas fue Estados Unidos, donde la distribuidora dobló los "ininteligibles" acentos australianos y la cinta generó sólo el dinero suficiente para llamar la atención de la Warner. El estudio rebautizó *Mad Max 2* como *El guerrero de la carretera,* porque creía que el público no conocía lo suficiente el original como para acudir en masa a ver la secuela. Fue un taquillazo.

El aura que ha propulsado a Mad Max al panteón de los personajes de culto tiene tanto que ver con las castigadas prendas de cuero que componen su vestuario como el cruel destino al que se enfrenta en cada recodo del camino. Desde luego es mucho más que un icono de la moda, pero su negra vestimenta se corresponde con su condición de pesimista inadaptado.


INTERCEPTOR
MFP

JACK NICHOLSON ES JACK TORRANCE

El resplandor (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)

El escalofriante aullido «¡Ha llegado Johnyyyyyy!» se ha convertido en una de las escenas más memorables de la historia del cine. *El resplandor*, una adaptación libre de la novela gótica de un joven autor de terror llamado Stephen King, se centra en el personaje de Jack Torrance, un antiguo profesor con ambiciones literarias pero con un pasado de alcoholismo y de violencia doméstica, que acepta trabajar durante el invierno como vigilante en un hotel muy apartado, en Colorado, construido sobre un cementerio indio. Alberga la esperanza de escribir la Gran Novela Americana, pero sus vanas ambiciones se ven rápidamente frustradas por el aislamiento helado del complejo y su pasado embrujado.

Animado por Stanley Kubrick, Nicholson encarnó a Torrance como un hombre desequilibrado desde el primer golpe de claqueta. Y funcionó de maravilla. Su interpretación, sonriendo malévolamente, imponía un nivel de histeria que llevó a la trama a insólitos niveles de energía maníaca. Pocos actores podrían haber logrado ese tipo de enajenación extrema sin convertirla en una farsa cómica. «Jack Torrance caía en la locura», escribió Patrick McGilligan. «Su pelo se le ponía más sucio que el de Henry Moon, los ojos se le desenfocaban, daba vueltas a la lengua. Jack parecía disfrutar de aquel humor asesino. No pudo resistirse a introducir un atisbo de comedia, interpretando la locura como si fuera un mono, gruñendo y susurrando, balanceando los brazos de un lado a otro exageradamente mientras recorría vacíos corredores escapando de fantasmas y persiguiendo a sus víctimas.» Más tarde, Nicholson describiría su actuación como «una especie de ballet». Es cierto que es histriónica, con su arsenal de muecas, complementada con ojos en blanco y cejas hiperactivas, pero también profundamente inquietante.

La personalidad de Nicholson siempre ha sido desquiciada, pero en *El resplandor* su picardía y su maldad se elevan a niveles de manicomio. Es un villano de dibujos animados al que le gustan los cerditos.«¿Tienes la menor idea de lo que es un principio moral y ético? ¿o sí?», se enfurece mientras intenta matar a su atormentada mujer. Es una interpretación disparatada, con los andares torpes de Torrance sacados del Jorobado de Notre Dame de Charles Laughton. Nicholson ofreció un retrato del artista como genio torturado; sin embargo, a medida que Torrance es absorbido por el siniestro pasado del hotel con sus infernales habitaciones, es difícil no preguntarse si Torrance dice menos sobre el bueno de Nicholson y más sobre el perturbado arte del propio Kubrick...

ARI LEHMAN ES JASON VOORHEES

Viernes 13 (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980)

Los iconos del terror siempre asustan de tres en tres: Drácula, Frankenstein, El Hombre Lobo... Peter Cushing, Christopher Lee, Vincent Price... Sin embargo, a diferencia de sus amigos acosadores Michael y Freddy, Jason fue producto de una ocurrencia tardía. En el guión original de Víctor Míller para *Viernes 13*, el asesino no era Jason, sino su madre, Pamela Voorhees (Betsy Palmer). En algún momento de los años cincuenta, en un campamento de vacaciones situado a orillas de Crystal Lake, el hijo de una empleada del camping se ahogó en el lago por culpa de unos monitores negligentes. Y luego, ese el lugar, sucedieron unos crímenes para los que nadie ha encontrado explicación. Mientras el director rodaba la escena final, el maquillador Tom Savini tuvo una idea: ¿Por qué no dar al invisible Jason la última palabra?

Cuando *Viernes 13* llegó con un cubo lleno de dinero, Sean S. Cunningham se alegró de haber escuchado a Savini. Pamela estaba muerta, pero Jason podía seguir viviendo. Siguieron nueve secuelas, cada una de las cuales perfeccionaba el aspecto y el *modus operandi* del asesino. En *Viernes 13 (2.ª parte)*, un Jason adulto acechaba el campamento vestido con un saco de arpillera con un único orificio ocular; en la tercera parte se puso su característica máscara de hockey (¡en 3D!); en la cuarta resucitó de entre los muertos; en *Jason X* fue propulsado al siglo XXV....

Diez películas, un villano (cuanto menos se hable del impostor de la *Parte V*, mejor); una implacable y silenciosa máquina de matar que castiga a los niños lujuriosos con asesinatos ultraviolentos. Las secuelas fueron chapuceras, pero el mito perduró, y el psicópata zombificado amante de las madres, quedó grabado en las pesadillas. «Jason se ha convertido en el símbolo del hombre del saco», dice Cunningham. «No necesita más motivación que un tiburón. Representa la posibilidad de una muerte injustificada e inoportuna». En otras palabras, es la Parca... con un machete enorme.

Viernes 13 está en el origen de un número incalculable de imitaciones, e incluso de un nuevo subgénero. La acción gira en torno a un concepto de lo más básico: un grupo de jóvenes atractivos, pero no muy inteligentes, entregados a las labores propias de su edad (que si un porro, que si un trago, que si un strip-Monopoly), se someten a las maneras de morir más brutales (cuchillo, hacha, etc.). Sin nada relevante en el aspecto de dirección, por no hablar de las interpretaciones, el éxito de este filme se basa en este postulado tan terriblemente eficaz y en la calidad de los efectos especiales (la muerte de Kevin Bacon, degollado en un solo plano, por detrás, es antológica). Y recordemos que Jason no empieza a liquidar gente hasta *Viernes 13 (2.ª parte)*.

ALFREDO LANDA ES GERMÁN ARETA

El crack (José Luis Garci, 1981)

Hablar de Alfredo Landa es hablar de un gigante de la interpretación. Ni más, ni menos. Porque nadie en su sano juicio se atrevería a negar que Landa era un actor prodigioso; en realidad, su carrera es un almanaque de papeles inmensos, que sólo un genio puede llevar a buen puerto. Fuera de la pantalla, don Alfredo era un maestro del anonimato, un hombre con una gran habilidad para pasar desapercibido. Su rostro era dócil y maleable, perfectamente olvidable, y su apariencia física tan poco sensacional como los tipos a los que prestó vida al iniciar su carrera. Era la clase de intérprete que desaparece detrás de su personaje para convertirlo en una gran creación. A pesar de eso, o tal vez por eso, hizo el actor gala de una versatilidad asombrosa en sus composiciones, de una riqueza de observación de la que podrían alardear muy pocos compañeros de profesión.

Especializado durante una época en personajes típicos y tópicos, enmarcados en un cine falsamente costumbrista, Landa tuvo que esperar un par de décadas para demostrar la versatilidad de su talento. Así, de perseguir suecas en bikini y a lo loco, imitándose constantemente a sí mismo, dio un salto al futuro en 1976 con su participación en *El puente*, de Juan Antonio Bardem. Tres años más tarde, inició su colaboración con un director fundamental en su carrera, José Luis Garci. En su primer trabajo en común, *Las verdes praderas* (1978), Landa bordó el retrato irónico de un hombre servil con sus superiores, que vive y trabaja para pagar las facturas y mantener la ilusión de ser propietario de un chalet, símbolo de su status social. Y en el segundo hizo lo propio con un papel que marcaría un antes y un después en su trayectoria cinematográfica, el detective Areta de *El crack*, un personaje desencantado que dio paso a un intérprete austero y subterráneo que sugiere más que muestra. Sorprendiendo a todos, con un bigote que otorga una frialdad inesperada a su rostro, Landa apareció ante nuestros ojos como una especie de negativo de los mejores intérpretes del mítico cine negro norteamericano, abriendo con esa actuación la puerta a una prodigiosa galería de papeles insólitos e insospechados. El propio actor aseguró que encarnar a ese detective significó "darle la vuelta al calcetín" de su carrera. Desde entonces, no dejó de deslumbrarnos con su infinito talento histriónico y de asombrarnos con su camaleonismo sin límites, porque cuando el personaje que interpretaba tenía interés, complejidad, vida, el arte de este actor entraba en el terreno de lo sublime. Alfredo Landa es como el Jack Lemmon español, o si se prefiere, Lemmon es como el Landa estadounidense.

HARRISON FORD ES INDIANA JONES

En busca del arca perdida (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981)

Su nombre es Indiana Jones. Indy para los amigos, Junior para su padre. Vive en Utah, imparte clases de Arqueología en la universidad y en sus ratos libres se le puede encontrar buscando tesoros ocultos en las selvas de América del Sur, en los desiertos egipcios o en el Nepal. Su afición a la aventura y a la arqueología le viene de su juventud, cuando formaba parte de los *boy-scouts*, así como la cicatriz de su barbilla, producto de un latigazo mal dado, y su aversión a las serpientes. Al igual que Superman, nuestro héroe posee una doble personalidad. El doctor Jones lleva una vida sedentaria, imparte sus clases y evita como puede las miradas embelesadas de sus alumnas. Pero inesperadamente, este equilibrio se rompe y el tímido y miope profesor se transforma en un intrépido aventurero que luce barba de varios días, cazadora de cuero, sombrero de fieltro marrón y un látigo que lo mismo le sirve para rechazar a un enemigo que para salvar un obstáculo. Pero Indy es mucho más humano y vulnerable que el famoso héroe del cómic, aunque igualmente invencible, un personaje que suda y padece sus hazañas, que va lleno de polvo, golpes y magulladuras, y que más de una vez ha perdido su preciado botín a manos del arqueólogo rival. En cuanto a su relación con las mujeres, su comportamiento responde en líneas generales al de un misógino: no rehúye la compañía femenina, pero es incapaz de mantener una relación seria; lo más, un breve e intenso romance. Cuestiones más elevadas ocupan su mente: él aspira a pasar a la historia, no a seducir mujeres.

Desde su nacimiento, el público se sintió inmediatamente atraído por este personaje romántico y legendario, a caballo –según definición del propio Spielberg– entre el Errol Flynn de *Las Aventuras de Don Juan* y el Humphrey Bogart de *El Tesoro de Sierra Madre*. Un héroe de una pieza que parece salido de las sesiones matinales de los años treinta, aquellas entrañables películas "en jornadas" que dejaban siempre al protagonista en una situación de máximo peligro, aparentemente insalvable, hasta la semana siguiente. Harrison Ford encarnó con convicción, desenvoltura y ese toque clásico de los galanes aventureros al intrépido personaje del sombrero de fieltro. Su interpretación es tan valiosa como el Arca de la Alianza. En la tradición de los superhéroes de cómic, Ford-Indiana es un aventurero absolutamente irresistible, valiente, astuto e infatigable, identificación de los sueños adolescentes de una generación necesitada de héroes individuales, transparentes en sus intenciones, antítesis de los tipos violentos y desencantados que predominaron en el cine a finales de los sesenta y principios de los setenta por obra y gracia de cineastas como Sam Peckinpah.

KATHLEEN TURNER ES MATTY WALKER

Fuego en el cuerpo (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981)

El hecho de que *Fuego en el cuerpo* haya generado un culto a su alrededor es perfectamente lógico: la película ofrece sexo tórrido, atmósfera, violencia, diálogos modernos, un argumento brillante y sensacionales interpretaciones de su atractiva pareja protagonista. La historia narra la tormentosa relación de Ned Racine, un vulgar abogado, y Matty Walker, una subyugante mujer de agresiva y sensual belleza. Ambos viven un apasionado idilio, y tras unos desesperados y ardientes encuentros amorosos deciden asesinar al marido de ella. La diferencia más importante entre esta película y los clásicos del *film noir* es la presentación del sexo. *Fuego en el cuerpo* pone en primer plano ese componente que en las adaptaciones de los años cuarenta estaba fuera de él. Matty, la diosa más carnal, manipuladora, perversa, no se guarda nada: practica el sexo loca, apasionada, sudorosamente, se tumba en el suelo y se pone encima a Ned, suplicándole que le haga el amor; le lame el sudor que le baña el pecho; se da baños de hielo con él; le hace un tratamiento oral sin importarle la presencia de su sobrina en la habitación de al lado. Hace que Ned no pueda pensar en nada que no sea el sexo manteniéndole continuamente excitado.

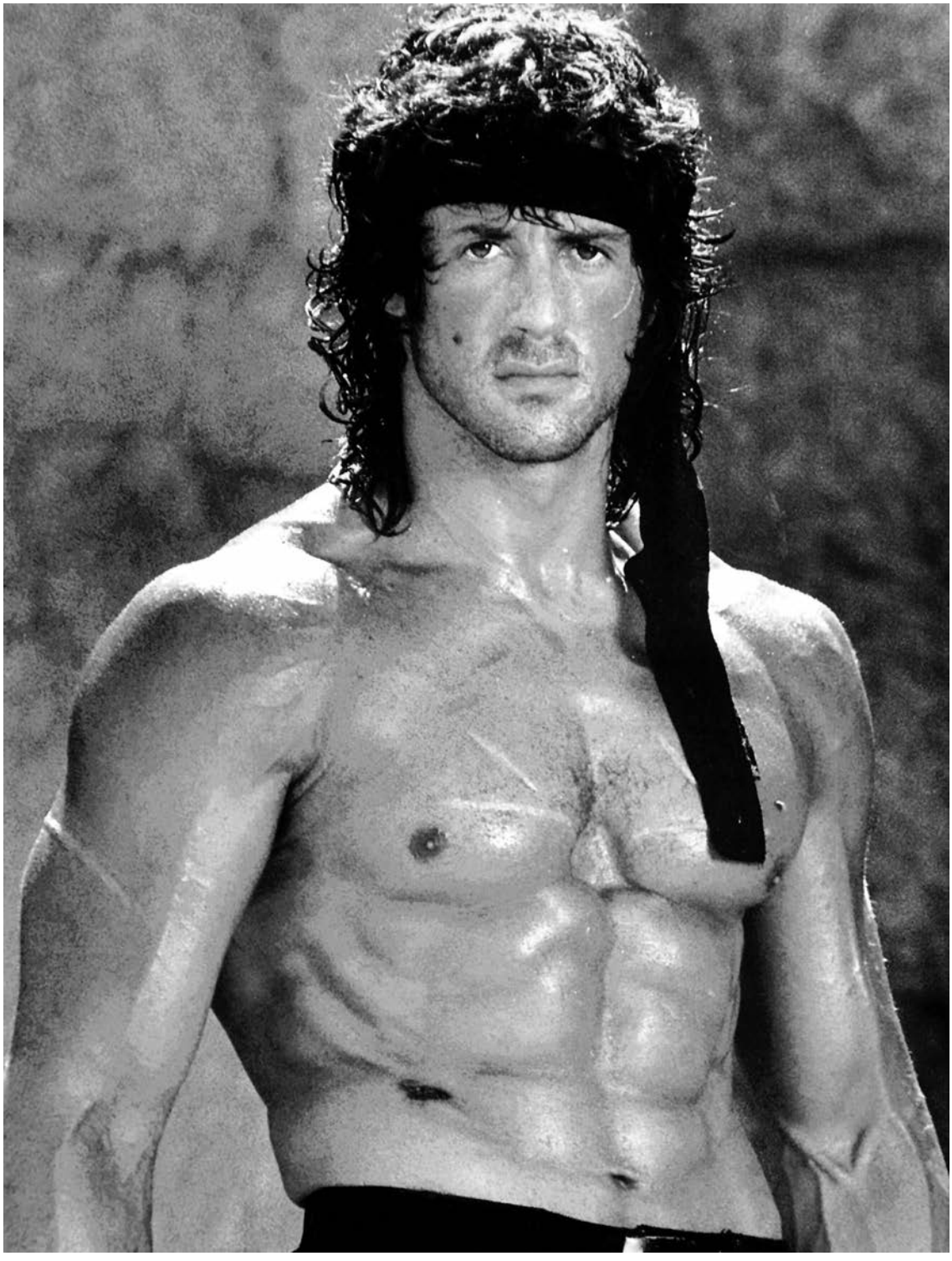
Kathleen Turner, en su bautismo cinematográfico, es el centro de la película. Recuperó la mujer fatal que no es de fiar pero que, pese a ello, es encantadora. El espectador difícilmente podrá apartar de su retina la imagen de la actriz surgiendo en la oscuridad de la noche, enfundada en un insinuante traje blanco, con un rostro y un cuerpo esculpidos para el pecado. Verla es desearla. Desde que Marlene Dietrich encandilara a toda una generación con su imagen de exótica vampiresa envuelta en satén, y Lauren Bacall pidiera fuego con la caída de ojos más seductora de la historia del cine, no se recuerda una aparición tan voluptuosa y sugestiva en una pantalla. Espigada, con el cabello hasta sus hombros, Turner presume de piernas largas y muestra audazmente su cuerpo desnudo, revelando lo que Steve Martin, su pareja en *Un genio con dos cerebros*, calificó como «un trasero en el que a uno le gustaría que consistiera su almuerzo». La Matty de Turner es extremadamente *sexy*, y no sólo por su espléndida anatomía («¡No deberías llevar ese cuerpo!», exclama Ned) y su desinhibición en la cama, sino por su energía y entusiasmo (la barbilla siempre erguida y los ojos abiertos e interesados), su aplomo, su fuerza, su ambición, su perseverancia, su inteligencia. Como el deslumbrado Ned acaba comprendiendo, es casi un honor ser engañado por semejante *femme fatale*. Ya se sabe que "toda pasión es destructora", pero con mujeres como Matty Walker, lo de menos es acabar en el infierno.

SYLVESTER STALLONE ES JOHN RAMBO

Acorralado (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982)

Los viejos soldados nunca mueren; sólo van a Hope, Washington, a reagruparse. John J. Rambo vio la luz en la novela de David Morrell "First Blood", publicada en 1972, pero se convirtió en leyenda en el cóctel de supervivencia de Ted Kotcheff diez años después. *Acorralado* empieza como cualquier otra película de veteranos: Rambo regresa de Vietnam, desilusionado con los poderes fácticos («Alguien no nos dejó ganar»), y descarga su frustración en un *sheriff* intolerante de pueblo (Brian Dennehy) que le presiona demasiado. Ex boina verde y con sangre nativa americana en sus venas, Rambo es la cara oscura de Rocky Balboa. Entrenado para convertirse en una máquina de matar, e incapaz de reintegrarse en una sociedad que le trata como un apestado, no es el tipo de hombre que se deja intimidar sin responder. Cuando los recuerdos de las torturas del Viet Cong se reavivan, Rambo se parapeta en el bosque armado únicamente con un cuchillo de caza para desplegar un ataque estratégico e imprevisible que pone en jaque a toda la policía del condado y a una delegación del ejército norteamericano, el mismo que le prometió la gloria y ahora se esmera en eliminarlo para borrarlo del mapa. La escena final permite a Stallone insuflar vida al hombre musculoso, con sus murmullos y gruñidos, entonando una de las frases más emblemáticas del filme: «¡No era mi guerra! Tú me lo pediste, ¡yo no te lo pedí!», le dice a su antiguo comandante, el coronel Trautman (Richard Crenna). Kirk Douglas, originalmente elegido para encarnar a Trautman, quería que el protagonista muriera (como lo hace en la novela) y se marchó cuando no se cambió el guión. Al veterano de atormentado pasado le quedaba aún mucha vida por delante.

En *Rambo: Acorralado-Parte II*, el superhéroe ochentero estaba de vuelta en la jungla, embarcado en una misión de rescate de prisioneros de guerra («¿Vamos a ganar esta vez?»). Corta una franja sangrienta a través del Viet Cong y sus aliados rusos, tiene un interés amoroso (asesinado a tiros después de un beso) y una filosofía («Para sobrevivir a la guerra tienes que convertirte en guerra»). Sin embargo, el personaje era menos complejo: un ejército de un solo hombre, musculoso y desgarbado, con una M60 cargada a toda pastilla. Mientras los críticos se quejaban de la «violencia gratuita» y el «patrioterismo narcisista», el público norteamericano, especialmente los republicanos, se lo tragaba todo. Stallone se declaró neutral: «No soy de derechas ni de izquierdas. Me encanta mi país». El presidente Ronald Reagan fue más político: «Chico, anoche vi *Rambo*», bromeó, mientras terroristas libaneses liberaban a rehenes estadounidenses. «Ya sé qué hacer la próxima vez que esto ocurra».



HARRISON FORD ES DECKARD

Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

«He visto cosas que vosotros no creeríais... Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia», murmura el *ciborg* Roy Batty (Rutger Hauer) en los últimos instantes de *Blade Runner*. La adaptación de Ridley Scott de la novela de Philip K. Dick "¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?" está obsesionada con la memoria, especialmente la de Rick Deckard, un héroe solitario, derrotado, capaz de caer en bajezas, acostumbrado a traicionar y ser traicionado en un mundo desalmado que navega hacia el futuro.

La acción se desarrolla en una decrépita Los Ángeles del 2019. Deckard es un *blade runner*, un ex detective de policía cuyo trabajo consistía en cazar y eliminar replicantes, humanoides fabricados genéticamente a los que se implantan recuerdos tan humanos que a veces ni siquiera saben que no son de carne y hueso. Atraído por sus jefes para una última misión, Rick emprende una brutal cacería que le lleva a cuestionarse su propia realidad y sus recuerdos, y a preocuparse por el bien y el mal, conceptos ajenos hasta ese momento a un personaje de dudosa catadura moral.

Harrison Ford se incorporó a la película nada más terminar el rodaje de *En busca del arca perdida*, y lo primero que hizo fue convencer a Ridley Scott para que le dejara llevar el pelo corto, argumentando que se suponía que su personaje había renunciado a todo, incluso a su aspecto físico. La transformación del actor resultó espectacular. Ya no era Han Solo, el héroe sin mácula, sino un perdedor, un cazarecompensas cansado de luchar. Ford nunca ha estado mejor. Siempre hubo un personaje marginado y arisco en su interior, esperando para salir, y del proceso de desmitificación emprendido en *Blade Runner* emergió un Sam Spade convertido en ejecutor implacable, un Bogart con gabardina. A su poderosa presencia física, el astro añadió una nueva seriedad en el gesto, un toque de vulnerabilidad, y consiguió transmitir en todo momento el desconcierto que le exigía un papel que no permitía brillantez, en el que estaban ausentes la vitalidad y el desenfado de sus héroes de antaño. Scott parte de la mirada de Deckard para crear .

Pero, ¿es Deckard un replicante? Es una pregunta que ha generado más especulaciones entre los fans que la existencia de Dios. La problemática producción de la película no hizo sino aumentar el misterio del personaje. Las voces en *off*, las múltiples revisiones del guión y el Director 's Cut convirtieron a Deckard en uno de los grandes enigmas del cine. Es un personaje que plantea la pregunta eterna de la ciencia ficción: ¿qué significa realmente ser humano?

ROBERT ENGLUND ES FRED KRUEGER

Pesadilla en Elm Street (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984)

En 1988, Freddy Krueger, el asesino de niños con cara de pizza, se convirtió en una superestrella internacional. Apareció en las portadas de las revistas, tuvo un programa de televisión, recibió cartas de fans e incluso reclutó una legión de *groupies*. Puede que fuera un asesino en serie con la cara quemada y putrefacta, vestido con un inmundo jersey de rayas verdes y rojas y armado con un guante de jardinería con cuchillas en lugar de dedos, pero el mundo no se cansaba de Freddy.

Este personaje es el miembro más divertido del triunvirato del terror moderno, que incluye a Michael Myers, de *La noche de Halloween*, y Jason Voorhees, de *Viernes 13*. Mientras que sus compañeros de villanía, criaturas abstractas y enmascaradas, eran silenciosos acechadores y asesinos, Krueger daba vida a las muertes de sus víctimas, siempre dispuesto a seducir al público con una sonrisa lasciva o un juego de palabras espantoso. ¿Quién sino Freddy podría salirse con la suya con un chiste como «¡Esta chica está muerta de pie!» tras ser sorprendido en un acto de necrofilia en *Freddy contra Jason*?

La acción se desarrolla en una apacible zona residencial, sin ninguna particularidad aparente, hasta que los adolescentes empiezan a morir uno detrás de otro. El culpable es Freddy Krueger, un monstruo desfigurado con poderes sobrenaturales para invadir la vida onírica de sus víctimas. Es un concepto inteligente: un villano que no sólo provoca pesadillas, sino que cobra vida en ellas, allí donde todo puede pasar, donde el universo es móvil, fluctuante, ilógico. Wes Craven diseñó a su criatura para que buceara en lo más profundo del inconsciente, en los miedos más oscuros de los aficionados al terror. Los ingeniosos efectos especiales estaban muy logrados (el primer asesinato es brutal) y daban a las películas un toque surrealista (Freddy aparece detrás del papel pintado, mete la lengua por el auricular de un teléfono y convierte a un pobre diablo en una albóndiga de pizza).

Robert Englund interpretó el papel a las mil maravillas, con una mirada cómplice, manejando la violencia, la cólera y el humor negro con un consumado arte de la composición. Las secuelas mostraron la destreza cómica del actor, a la vez que le daban un toque de *gore* y gags. También reforzaron la historia de fondo: la madre del monstruo era una monja violada por cien internos de un manicomio; la hija perdida de Freddy; su muerte a manos de los adultos de Elm Street. En su apogeo, Krueger era el monstruo freudiano por excelencia, el demonio de los sueños que te mataba –en todos los sentidos– mientras dormías.

A. SCHWARZENEGGER ES TERMINATOR

Terminator (*The Terminator*, James Cameron, 1984)

En 1983, *Terminator* hizo por el cine de ciencia ficción lo que *Risky Business* había hecho por el cine de adolescentes hambrientos de sexo el año anterior: inyectarle una dosis de clase, demostrar que el talento, la inteligencia y la originalidad pueden marcar la diferencia en un género esclavo de las fórmulas más severas. Este modesto (seis millones y medio de dólares) *thriller* de ciencia ficción se convirtió, merecidamente, en un bombazo de taquilla (y más tarde también en el mercado del vídeo), una *cause célèbre* de la crítica (incluso de la más sesuda) y, como prometió el "Village Voice", en «un filón para los cultistas inteligentes». Su gancho de amplio espectro fue una sorpresa, porque ni siquiera los incondicionales de la ciencia ficción esperaban demasiado de una cinta dirigida por un hombre que hasta entonces sólo había firmado la poco memorable *Piraña II: los vampiros del mar* y que estaba protagonizada por Arnold Schwarzenegger en el papel de un robot: parecía absurdo negarle al culturista austriaco la condición de humano cuando el encanto de este ex Mr. Universo residía precisamente en el hecho de que el chico superaba en presencia física a cualquier otro hombre del mundo.

Terminator es una historia de viajes en el tiempo. En el año 2029 continúa la guerra entre las máquinas y la guerrilla humana. En 1984, un ciborg Terminator disfrazado de persona llega a Los Ángeles desde el futuro con la misión de encontrar y destruir a Sarah Connor (Linda Hamilton), la mujer que, según la profecía, ha de traer al mundo a John Connor, el líder de la resistencia que se alzará contra las máquinas cuando estas se rebelen. Pero tras los pasos del Terminator llega Kyle Reese (Michael Biehn), que ha sido enviado por el propio Connor con el fin de proteger a Sarah.

El Terminator es toda una creación del cine contemporáneo. Como el malvado vaquero Yul Brynner de *Almas de metal* , esta criatura inventada por el hombre no conoce el miedo ni los sentimientos (mata a plena luz del día, a la vista de todo el mundo; en vez de enfadarse cuando se le escapa su presa, reanuda la cacería impertérrito), es casi indestructible, y, a diferencia de Brynner, es tan grande y musculoso que aunque fuera humano podría destruir a cualquiera que se cruzara en su camino. Esta máquina de última generación ha sido programada para que manifieste un sentido del humor perverso –seguramente le divierte decirle al sargento de la comisaría que es amigo de Sarah–, lo cual explica, en parte, que Schwarzenegger parezca estar divirtiéndose haciendo este papel. Convertido en robot, el actor tuvo ocasión de ser más divertido y violento que en sus personajes heroicos, y a sus fans les encantó.

MERYL STREEP ES KAREN BLIXEN

Memorias de África (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985)

«Yo tenía una granja en África...» Con esta ya mítica frase da comienzo uno de los libros más hermosos del pasado siglo, basado en la historia de una mujer que durante diecisiete años aprendió a amar el continente negro, sus gentes y sus paisajes. Nos referimos a Isak Dinesen, una rica y decidida heredera danesa que, en 1913, zarpó hacia África para casarse, casi a ciegas, con su primo, el barón sueco Bror Blixen. Allí se encontró con un marido mujeriego, una sociedad cerrada que marginaba a las mujeres y una plantación que exigía más trabajo del previsto. Pero también encontró una maravillosa historia de amor y un mundo misterioso que ya nunca podría borrar de su memoria. De sus recuerdos surgió el libro "Out of Africa", y de ese volumen, y de algunas narraciones suyas más y de las biografías que tiempo después se escribieron sobre ella, surgió la magnífica película de Sydney Pollack.

«Ya no hay buenos papeles para mujeres y los que hay se los lleva Meryl Streep», se comentaba en Hollywood a mediados de los años ochenta. Y es que esta actriz de belleza nada convencional y un prestigio esculpido a base de premios –dos Oscar y un Emmy hasta ese momento– era capaz de recurrir a todo tipo de maniobras para hacerse con los personajes que le interesaban. Así, no es de extrañar que propagara a los cuatro vientos su deseo de encarnar a Karen Blixen al enterarse de que las principales candidatas eran europeas, ni que cuando le hicieron saber que no resultaba lo suficientemente sexy se presentara ante Pollack enfundada en un traje especialmente diseñado para resaltar sus principales relieves anatómicos. Una vez alcanzado el objetivo, Streep se apresuró a estudiar atentamente el modo de hablar de la escritora a través de unas cintas que se conservaban con su voz. Y llegó a perfeccionar su acento de tal manera que el director la obligó a emplearlo de forma menos exagerada, permitiéndole ser fiel al original tan solo en las secuencias en las que se escucha la voz en *off* de Karen ya anciana.

Memorias de África es un filme hermosísimo, de *tempo* lento, que se saborea con deleite aceptando su ritmo. Todos los elementos responden a la perfección, la hermosa fotografía de David Watkin, la melancólica banda sonora de John Barry, la majestuosa puesta en escena de Sydney Pollack... Y, por supuesto, la espléndida composición de Meryl Streep, llena de matices y sorpresas. La actriz se adueña de la película desde las primeras escenas, y se introduce de modo maravilloso en la personalidad de la escritora danesa. Ella es la estrella absoluta del reparto y los demás actores se mueven en función suya, sin que esto constituya un demérito para su labor.

MICHAEL J. FOX ES MARTY MCFLY

Regreso al futuro (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985)

En 1985 era difícil encontrar una fiambrera en la que no aparecieran los pícaros rasgos de Michael J. Fox en el papel de Marty McFly, el estudiante de instituto que accidentalmente viaja en el tiempo hasta 1955, la fecha en que sus padres se conocieron. La película se convirtió en la más taquillera de 1985 y Fox lo celebró enviando al ejecutivo una fiambrera con su careto en la parte delantera.

Tenía todo el derecho a sentirse engreído. El éxito del filme se debió a la simpatía de su protagonista, que tenía tanto que ver con la lectura cómica de Fox como con el divertido y juguetón guion de Bob Gale y Robert Zemeckis. Pero el actor, muy conocido ya por la serie *Enredos de familia*, estuvo a punto de no poder encarnar a McFly por sus compromisos laborales. El plan B era Eric Stoltz, pero su interpretación, excesivamente seria, fue un fracaso. Había que retomar el plan inicial a cualquier precio. Los productores de la serie accedieron a ceder a Michael siempre que no interfiriera con el rodaje. Eso significaba que Fox se presentaba en el plató a las seis de la tarde y rodaba hasta las dos de la mañana. Una tarea agotadora, quizá por eso su aturdida exasperación de niño atrapado en su ciudad natal de los años cincuenta.

Marty, un joven guitarrista y mago de la electrónica, pasa la mayor parte del tiempo con el excéntrico inventor Emmett Brown (Christopher Lloyd). El último hallazgo de su extravagante amigo es una desbocada máquina del tiempo que tiene la forma de un coche DeLorean. Marty no tardará en verse involucrado en un viaje treinta años atrás, cuando sus padres apenas se conocían. Nuestro héroe se halla entonces en un dilema: cómo regresar al presente sin incidir en los asuntos del pasado para no alterar el futuro (algo no tan fácil de lograr si la que será su madre se enamora de él a primera vista). Esa premisa, extremadamente inteligente, llega a buen puerto gracias a la ágil dirección de Zemeckis y a la entusiasta interpretación de Fox, perfecto como el adolescente que intenta unir a sus progenitores para poder nacer.

Regreso al futuro cambió la forma de hacer cine. Los fans estaban tan ansiosos por saber qué le había pasado a Marty que Zemeckis y Gale se pusieron manos a la obra para escribir y rodar una trilogía. La iniciativa permitió a Fox desarrollar un personaje sin fisuras y muy satisfactorio, que nos hizo sentir que no era tanto una creación del estudio como un compañero con el que habíamos crecido.

Hoy, para la mayoría de nosotros, Marty sigue siendo un joven bienintencionado cuyas aventuras refuerzan nuestra creencia en pilares que trascienden el tiempo: la amistad, la familia y, oh sí, el amor. No está mal para un holgazán.

KIM BASINGER ES ELIZABETH

Nueve semanas y media (*Nine 1/2 Weeks*, Adrian Lyne, 1986)

Nueve semanas y media fue una película escandalosa, la representación de todo el sexo perverso que el mundo occidental podía tolerar en aquella época. La primera versión –mucho más fiel al fogoso libro de "memorias" en el que se basa la cinta– fue objeto en una proyección de prueba a principios de 1985. Del millar de personas presentes, todas menos cuarenta se marcharon antes del final del pase. En la escena del incómodo paseo de Elizabeth a gatas tras un fajo de billetes, los espectadores se enojaron tanto que «tuve que correr para salvar mi vida», dijo el director Adrian Lyne. El director siguió insistiendo y presentó dos versiones del filme: una para Estados Unidos y otra, un poco más larga y rijosa, para Europa. Estrenada por fin en 1986, *Nueve semanas y media* fue un fracaso de taquilla. La crítica la describió como pura cochambre ininteligible... pero por lo menos ya no hacía huir a la gente.Y entonces ocurrió una cosa extraña. La película fue uno de los primeros fracasos del cine que acabó convirtiéndose en un gran éxito... en los videoclubs de Estados Unidos. Los norteamericanos, y sobre todo las norteamericanas, querían alquilar o comprar lo que se negaban a ver con sus novios o maridos. Y cuando el filme se estrenó en Europa, llegó a la estratosfera. En París se exhibió durante dos años. En Italia fue la cinta más taquillera del año. Y en las alcobas se representaban sus escenas más célebres.

Encontrar a Elizabeth no fue más fácil. Lyne estudió a algunas modelos. Estudió a las grandes estrellas (aquellas a las que no repugnó el guión, claro; con algunas tuvo este efecto). El estudio propuso a Kathleen Turner, que estaba de moda por *Fuego en el cuerpo*. Isabella Rossellini quería el papel y acudió a un casting. Teri Garr también fue candidata. Lyne probó a chicas europeas. La actriz finalmente seleccionada, Kim Basinger, no parecía adecuada para el personaje, porque era conocida por su trabajo como modelo y por sus papeles de mujer explosiva, como la chica Bond de *Nunca digas nunca jamás*. También había posado para "Playboy", y Elizabeth no era una mujer tipo "Playboy" precisamente. Se trata de una treinteañera independiente, cosmopolita, abierta de miras y, sobre todo, sexualmente liberada. Kim encarnó con entrega a una mujer que empezaba una relación basada en un juego erótico y acaba sintiéndose víctima del hombre al que amaba. Fueron muchos los momentos que dispararon la temperatura en las salas de cine, como aquel en que Mickey Rourke pasa cubitos de hielo por la clavícula de Basinger, o la mítica escena en la que Elizabeth, vestida con un picardías de seda blanco, realiza el *striptease* más imitado de la historia del cine mientras suena "You Can Leave Your Hat One" de Joe Cocker.

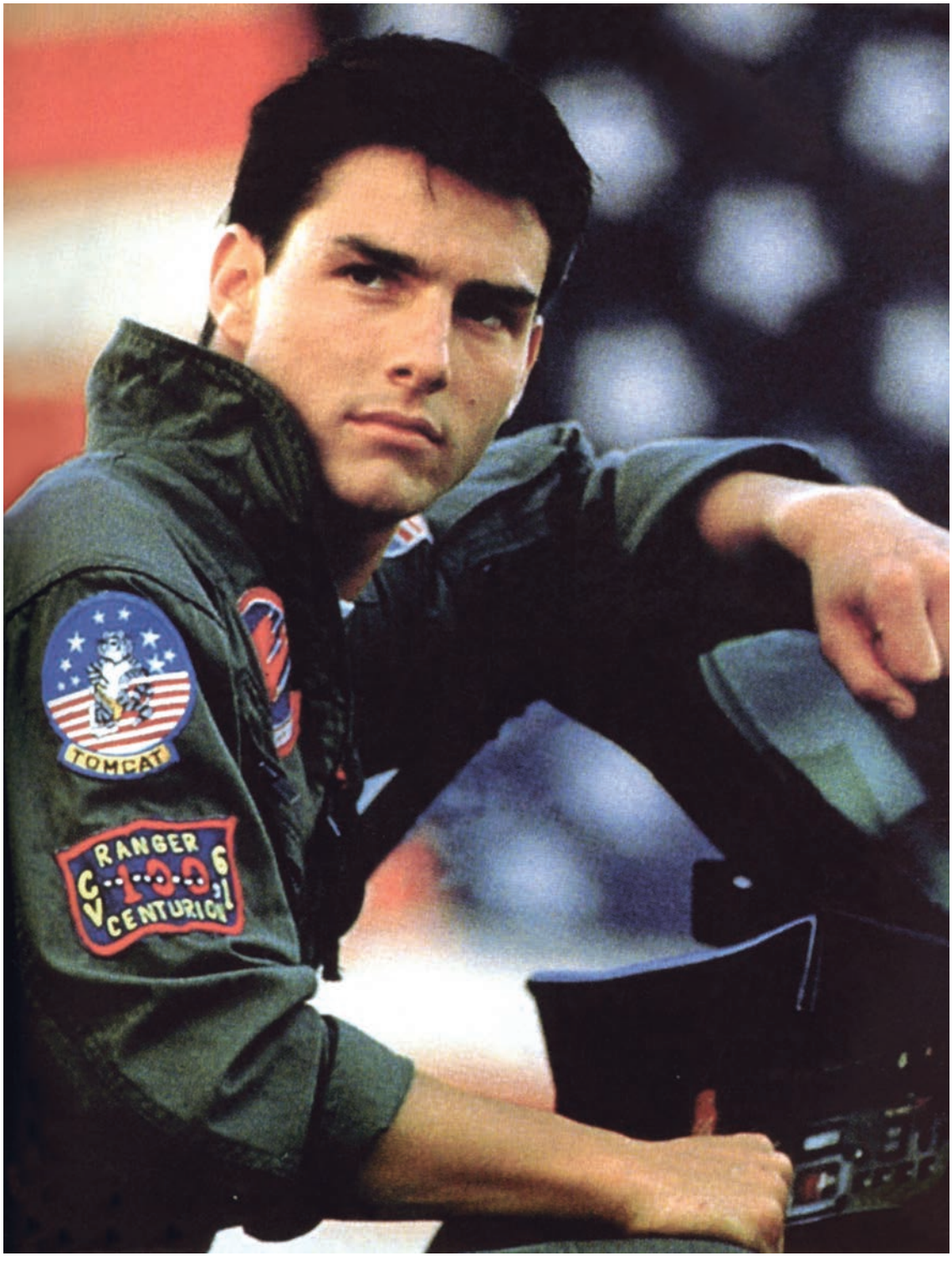
TOM CRUISE ES MAVERICK

Top Gun [Ídolos del aire] (*Top Gun*, Tony Scott, 1986)

Tom Cruise tiene muy claro lo que le atrajo del papel de Pete "Maverick" Mitchell: «No hace nada según las reglas. Es un tipo que tiene una pasión absoluta por algo, un tipo que quiere vivir al ciento cincuenta por cien todo el tiempo». Sobre el papel, Cruise podría haber parecido una elección extraña para interpretar al arrogante piloto militar. Después de todo, su currículum estaba repleto de películas de instituto como *La clave del éxito* y *Risky Business*. *Top Gun* no sólo sería su título más importante hasta la fecha, sino también el primero en el que daría vida a un adulto. Sin embargo, era un reto para Cruise. Tras su primera reunión con los productores Don Simpson y Jerry Bruckheimer, anunció que estaba interesado, pero que quería hacer un filme sobre «competir, no matar», y que sólo aceptaría el papel si antes podía participar en la elaboración del guión. Una vez superada la sorpresa de que el guaperas pensara que podía exigirles algo, Bruckheimer y Simpson decidieron que les gustaban las ideas de Cruise y aceptaron pasar unos meses trabajando con él.

Su persistencia dio sus frutos. Juntos diseñaron un personaje sumamente atractivo. Y Tom interiorizó el personaje pasando un tiempo con los pilotos de la auténtica academia de cazas Top Gun en San Diego Puede que Maverick no sea profundo, pero, maldita sea, es genial. Cruise sabía que no se trataba sólo de ser el mejor, sino también de asegurarse que tus compañeros lo supieran. Desde su pelo engominado hasta la punta de sus botas de vuelo, pasando por su sonrisa de pateador de mierda, Maverick rezuma confianza en sí mismo. Si no fuera así, nunca podría salirse con la suya con diálogos del tipo: «No tienes tiempo para pensar ahí arriba. Si piensas, estás muerto». Y mucho menos esa horrible secuencia de la charla con Charlie (Kelly McGillis): «Has perdido ese sentimiento amoroso....».

Maverick es una estrella en su mundo y convirtió a Cruise en una estrella de Hollywood. El tópico de que los hombres quieren ser él y las mujeres quieren acostarse con él nunca fue más cierto. Si a esto le añadimos las gloriosas imágenes fetichistas de Tony Scott con elegantes y brillantes aviones de guerra surcando los helados cielos azules, no es de extrañar que *Top Gun* se convirtiera en la película más taquillera de 1986, signo de unos tiempos donde todo se mide por el valor y –en realidad– por la belleza física de sus héroes. Y la cinta no sólo hizo maravillas por la carrera de Cruise y por la industria del cine, sino también por la Marina de los Estados Unidos, que contrajo una enorme deuda de gratitud con Maverick después de que el reclutamiento se disparara tras el estreno de esta loa al espíritu castrense como modelo de vida.


TOMCAT
RANGER
CV 100 6
CENTURION

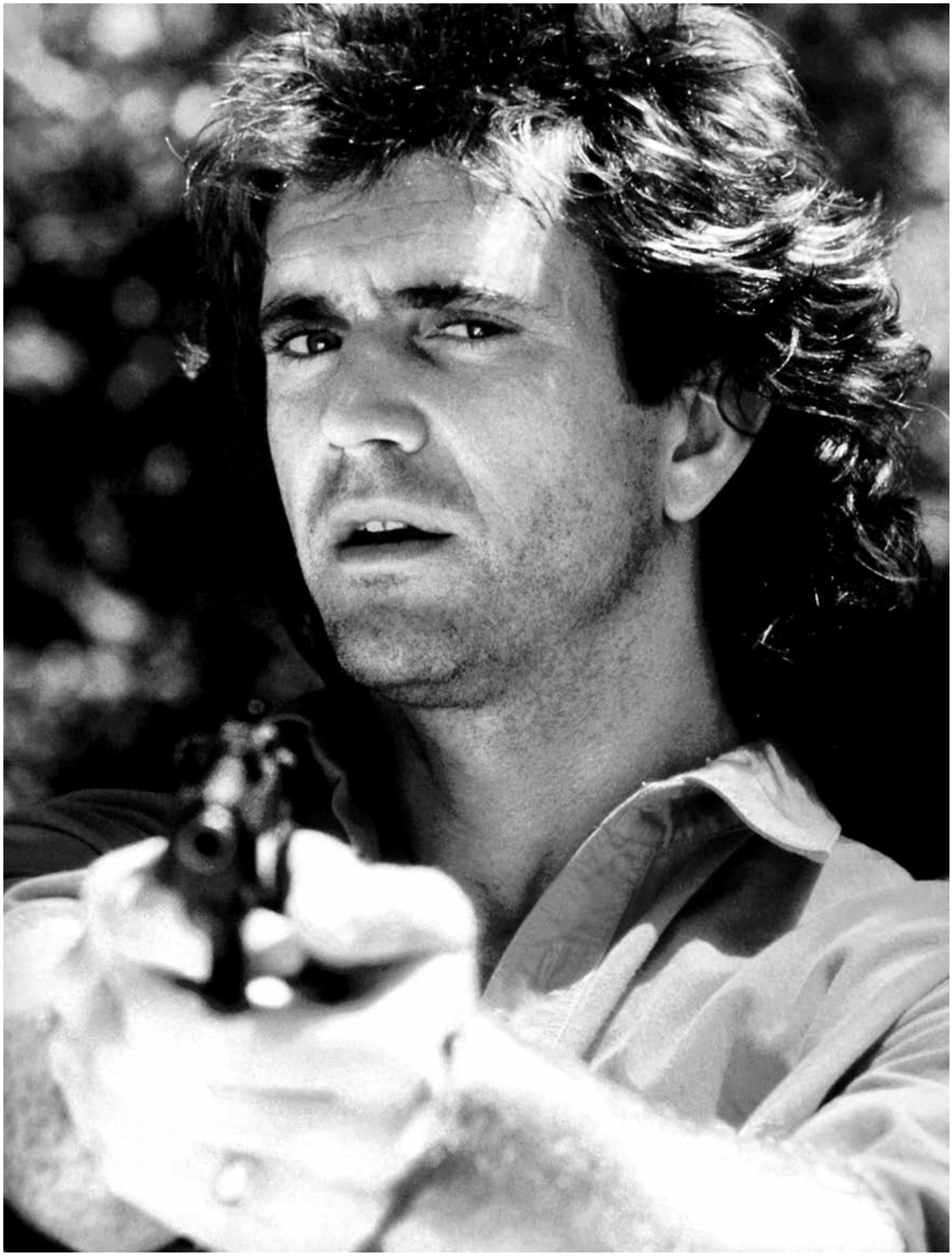
MEL GIBSON ES MARTIN RIGGS

Arma letal (*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987)

«Me sorprende que no hayas oído hablar de mí, tengo mala reputación. A veces me vuelvo loco, ¡como ahora!». No debe haber mucha gente que no haya oído hablar del sargento Martin Riggs, la mitad más loca del dúo en blanco y negro más querido del cine de acción. En caso de que necesiten que se lo recuerden, sus hazañas hablan por él: el rastro de automóviles destruidos, malos acribillados a balazos, edificios explotados, urbanizaciones incineradas, peceras destrozadas y piscinas llenas de cadáveres que ha dejado tras de sí a lo largo de cuatro películas y once años. Se le conoce por su amor a los Three Stoges, su puntería impecable –no está mal teniendo en cuenta que parpadea con cada retroceso– y su oído para los juegos de palabras («Por un oído me entra y por el otro me sale la goma»; «¡Saquemos al rebaño de aquí!»). También por el hecho de que si pasas demasiado tiempo cerca de él, lo más probable es que acabes ahogado, detonado, tiroteado, aplastado, decapitado, estrangulado o electrocutado. Si tienes suerte, simplemente acabarás con una bomba debajo mientras estás sentado en el retrete.

Por supuesto, esa es sólo una cara de Martin Riggs. La otra es la del viudo afligido, excombatiente de Vietnam por más señas tópicas, quien, solitario, vencido su intento de suicidio (lleva consigo una bala de punta hueca con el propósito expreso de volarse los sesos), sólo le queda la satisfacción de barrer las calles de delincuentes, ya sea con sus habilidades con la pistola, con los puños o con la cabeza. Tal y como lo concibió el guionista Shane Black, Riggs es un monstruo de Frankenstein al que la sociedad rechaza pero sin el que no puede existir; el tipo de hombre que consigue resultados, cueste lo que cueste.

A medida que la franquicia ha ido avanzando, Martin se ha relajado, ha dejado de fumar, se ha enamorado (dos veces) y ha tenido un hijo. Pero, a pesar de todo, siempre ha existido esa reserva de rabia hirviendo a fuego lento bajo la superficie, a la espera de hervir y escaldar al próximo mercenario de la Compañía de las Sombras, al siniestro diplomático sudafricano, al ex policía corrupto o al miembro de la banda de la Tríada china que se interponga en su camino. Sin embargo, la mayor parte del tiempo es divertido estar con él: un imprevisible forzudo de la naturaleza con una ocurrencia para cada ocasión, un punzante desprecio por la autoridad y una sana indiferencia por los procedimientos policiales adecuados («Tiene derecho a permanecer inconsciente», le dice a un atracador de bancos frustrado en *Arma letal 3*. «¡Lo que digas no servirá de mucho!»).



GLENN CLOSE ES ALEX FORREST

Atracción fatal (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1987)

«El cielo no tiene más furia que el amor convertido en odio, ni el infierno tiene más furia que una mujer despreciada». Alex Forrest demostró con creces la verdad de la inmortal observación de William Congreve en su obra del siglo XVII, "La novia de luto". Podría decirse que Alex, la campeona de todos los tiempos de las mujeres despechadas, también dio una nueva expresión a la cultura contemporánea: *bunny boiler*, un epíteto que se entiende universalmente para referirse a una mujer psicótica, en concreto una obsesionada con vengarse de un hombre que no la ha correspondido, y que además tiene serios problemas para controlar sus impulsos.

Atracción fatal, desde su eslogan –«Al otro lado de las copas, la cena y una aventura de una noche, se esconde una aterradora historia de amor»– hasta sus dos finales alternativos, es una delicia misógina de *thriller* satinado, tomado del manual de Alfred Hitchcock, un cuento con moraleja para hombres descarriados y lo suficientemente aterrador como para asustar a más de uno que se plantee un polvo rápido casual. Dan Gallagher (Michael Douglas) es un abogado de Nueva York, felizmente casado, que sucumbe a un salvaje fin de semana de pasión con la atractiva soltera Alex, que es presa de la ira cuando descubre que su ligue ocasional no va a dejar a su esposa (Anne Archer) por ella. Enrabietada por el machismo insensible de Dan, la mujer desdeñada se obsesiona y pierde la cabeza poco a poco, pasando de insistentes llamadas telefónicas a ácidos ataques al coche de su amante, y, finalmente, a agresiones físicas a su familia. La historia alcanza su punto de ebullición en el resultón y brillante desenlace, un angustioso enfrentamiento a tres bandas entre Alex, armada con un cuchillo, una esposa asustada y un enrabietado Dan.

El mensaje de la película (los hombres pueden ser infieles a sus esposas, pero no con mujeres que están mal de la cabeza) resulta más que dudoso, pero no cabe negar que la trama está llena de fuerza, y Adrian Lyne exprime la tensión hasta la última gota. Pero *Atracción fatal* es la película de Glenn Close. En un papel rechazado por Debra Winger, Barbara Hershey y Miranda Richardson, Close se muestra alocadamente sexy, dominando la película como un accidente de coche andante. Su ingrato personaje es tan alarmante porque es (al menos hasta el momento en que resucita de entre los muertos) inquietantemente creíble, con su paranoia escalofriante, desde los celos posesivos hasta la venganza mezquina (¡pobre conejo!), pasando por la locura homicida. *Atracción fatal* fue la película más taquillera de 1987, logró seis nominaciones al Oscar y se convirtió en un fenómeno cultural y sociológico.

JOHN MALKOVICH ES VALMONT

Las amistades peligrosas (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears, 1988)

La novela del siglo XVIII, escrita por Choderlos de Laclos en formato epistolar, es un monumento a la lujuria, la culpa y el engaño. El autor dijo que había creado su obra con intención escandalizadora. El libro alcanzó su objetivo nada más publicarse: la primera edición se convirtió en el *succes de scandale* de París. La versión de Stephen Frears no es precisamente escandalosa, pero su clásica historia de poder sexual, depravación, crueldad y engaño está plasmada con fuerza y sin concesiones. Una de las enormes virtudes de la película es la decisión del guionista Christopher Hampton, de regresar a la novela y rescatar sólo lo mejor de su propia obra de teatro.

La marquesa de Merteuil (Glenn Close) y el vizconde Sebastian de Valmont son dos monstruos de la aristocracia, ex amantes que viven entregados a planear seducciones sexuales y venganzas. Merteuil hace una propuesta a Valmont: si este desflora a Cecile (Uma Thurman), la doncella de dieciséis años que va a casarse con otro ex amante de Merteuil, esta se lo agradecerá concediéndole sus favores. Pero el vizconde prefiere concentrarse en un reto más ambicioso: seducir a Madame de Tourvel (Michelle Pfeiffer), una casada virtuosa que se ha educado con monjas. Valmont la galantea con la mayor destreza y sutileza, y acaba quebrando la reserva de Tourvel. Mientras tanto, para complacer a Merteuil, también desvirga a Cecile, la cual, después de entregarse a él, se convierte en una amante insaciable.

El tema de este ácido drama de época ambientado en la Francia prerrevolucionaria no es tanto el libertinaje y la amoralidad como el dominio sexual y psicológico que una persona puede ejercer sobre otra. El resultado es una obra sombría y manipuladora en la que el decorado no absorbe nuestro interés en ningún momento. Más desagradable incluso que la pieza teatral, *Las amistades peligrosas* utiliza continuos motivos epistolares, sombras y primeros planos para expresar los temas de la historia: la relación entre el placer y el dolor, nuestra incapacidad para controlar al prójimo y nuestro sempiterno deseo de hacerlo. Fue un rotundo éxito de crítica.

Malkovich, espléndido en la piel de un donjuán profesional, se mueve con elegancia, tiene la mirada de un lince y, sin ser apuesto, desarma a las mujeres con el atractivo de un rostro ovalado y su hablar suave, dulce y pausado. Mezcla de frívolo reptil salaz y de vampiro sexual, Valmont posee cualidades diabólicas y solo el amor lo humaniza para destruirlo. Su muerte, agotado, arrasado y resignado, recuerda los días de la nostalgia de Fairbanks y Flynn; mientras que Close, toda serenidad, acaba inolvidablemente convertida en el cordero sacrificial en el altar de la decencia.

BRUCE WILLIS ES JOHN MCCLANE

Jungla de cristal (*Die Hard*, John McTiernan, 1988)

Como todo el mundo sabe, *Jungla de cristal* narra la historia de un policía duro y encallecido de Nueva York que viaja a Los Ángeles en Navidad para ver a sus dos hijas y a su mujer, a la que le van estupendamente las cosas desde que se separó de él para convertirse en ejecutiva de una compañía japonesa. Lo malo es que, en mitad del *party* navideño de esa compañía, una banda de terroristas invade la planta treinta del rascacielos y retiene a los invitados durante las largas horas que un genio de la electrónica necesitará para descifrar un código secreto, que les valdrá seiscientos millones de dólares. ¿Para qué? A los guionistas se les olvidó especificar a qué causa sirven los terroristas. Pero lo que le importa al espectador es el destino de John McClane, aislado en otra planta y solo ante el peligro, mientras la policía y medio FBI van sitiando el edificio.

Si el argumento no es precisamente un prodigio de imaginación si hay en *Jungla de cristal* algo que la hace poco menos que irresistible: el aplastante despliegue de efectos visuales que prestan a la trama una envoltura casi apocalíptica, la energía incesante en las escenas de acción, el vigor impuesto por John McTiernan, capaz de hacer llevaderas, incluso apasionantes, las más de dos horas de metraje... O como el propio Bruce Willis, que se reveló como un resultón superhéroe: un compuesto de camiseta, músculo y sudor con un punto de pasotismo sumamente atractivo. No pudo ser más afortunado el paso de la televisión al cine del afable Willis, popular en la pequeña pantalla gracias a la serie *Luz de luna*. Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Burt Reynolds y Richard Gere también habían optado al papel de John McClane.

Jungla de cristal se mueve en un territorio tan perfectamente establecido como los pasos de ballet: el cuento del lobo solitario que se va merendando uno a uno a los villanos. Sólo que su contexto –un rascacielos utramoderno y claustrofóbico– es tan aparatoso, tan sofisticado, que casi parece un *remake* de *Alien*. El protagonista es un excitable agente de la ley muy dado a ponerse en plan duro, exhibir abundantes muecas, y sobreactuar en una larga –y embarazosa– escena emotiva, donde ha de expresar lo mucho que quiere a su mujer en peligro. No importa, porque hace muchos chistes animosos antes, con su tenacidad está llamado a empujar –literalmente– a su adversario principal, y a salir triunfador de la refriega. Después de tantos títulos protagonizados por máquinas de matar inexprexivas, Willis consiguió dar un matiz insospechado al héroe de acción maquillándolo con un brillo cómico, cercano y mordaz. El rotundo éxito de la película generó dos secuelas igualmente disfrutables.

JACK NICHOLSON ES JOKER

Batman (Tim Burton, 1989)

En 1989, la Warner Bros puso en manos del joven Tim Burton, un inexperto realizador con sólo dos películas en su haber, la dirección de una de las películas más caras de la historia del cine: *Batman*. Producido por los prestigiosos estudios Pinewood y con un presupuesto oficial que superó ampliamente los treinta millones de dólares, el fenómeno Batman alcanzó proporciones tan desmesuradas que en las diez primeras semanas, y sólo en Estados Unidos, ya había recuperado los costes de producción. En manos de Burton, el tono jocoso de la versión de 1966 se diluyó en favor del lado más oscuro e irracional del superhéroe, presentado en esta ocasión como un personaje solitario, violento y vengativo. La simple historieta de aventuras se transforma a medida que avanza la trama en un ambiente opresivo y amenazador. Goham City ya no es un decorado envuelto en los colores *pop-art* de los sesenta, sino un tétrico y amenazador panorama, una ciudad lóbrega envuelta en las sombras del infierno futurista de *Blade Runner*.

Si bien la elección de Michael Keaton para el rol de Batman provocó un alud de protestas, dada la escasa similitud del actor con el héroe del cómic –descrito como un hombre hercúleo de casi dos metros–, la elección de Jack Nicholson para encarnar al truhán más fascinante fue recibida con una salva de aplausos. El arma secreta de Burton y de sus guionistas, Sam Hamm y Warren Skaaren, era la de presentar a los dos personajes como dos caras de la misma moneda, dos criaturas monstruosas hermandadas por el mismo origen e idéntico destino. Pues Batman crea, en parte, a Joker, al arrojar a Jack Napier, hampón triste, a un tanque de ácido, del que saldrá convertido en una pesadilla de cabello verde, cara blanca, labios escarlata y sonrisa permanene. Pero Napier es también el rufián que, al principio de la historia, asalta a la familia Wayne y desata la neurosis que convertirá al joven Bruce en el "hombre murciélago". Tan singular planteamiento conduce a un largo desfile de enfrentamientos. No es preciso aclarar quien gana. Pero la silueta truculenta, ominosa de Joker, con sus chistes malos, feroces carcajadas, asesinatos crueles y dudosas hazañas es la que permanece en la memoria, gracias a la genial actuación de Jack Nicholson. El histriónico actor concentra toda la atención del espectador en torno a su tortuoso personaje, un payaso desequilibrado que ataca a sus víctimas con un gas de la risa. Cuando la película se estrenó, el recital de Nicholson fue aclamado por la crítica, los espectadores y los fans de los cómics. *Batman* fue también un éxito económico, convirtiéndose en el quinto título más taquillero de la historia del cine.

ROBIN WILLIAMS ES JOHN KEATING

El club de los poetas muertos (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989)

Otoño de 1959. En la escuela privada de Welton, situada en las montañas de Vermont, da comienzo un nuevo curso. El culto a la tradición y el rito presiden los primeros actos académicos. Pero la mecánica de las clases se tambalea con la llegada de un atípico profesor de literatura, John Keating, antiguo alumno del colegio, que tras años de aprendizaje en Inglaterra está dispuesto a enseñar a sus pupilos algo más que las reglas de la métrica y la memorización de poemas. Es un romántico, uno de esos luchadores de causas perdidas que convierten sus derrotas en victorias. Dispuesto a subvertir las rígidas normas de Welton, Keating pretende imbuir en sus alumnos una visión humanista de los estudios y desarrollar en ellos todo el potencial creativo del ser humano. En su primera lección, pronuncia la máxima que resume su inspiradora visión de la vida: «¡Carpe diem! («¡Aprovechad el momento! ¡Haced extraordinarias vuestras vidas! ¡Oled las rosas mientras podáis, porque luego seremos pasto de los gusanos!»). El hirsuto profesor se convertirá, entre citas de Thoureau y Walt Whitman, en el capitán de un grupo de adolescentes en trance de convertirse en hombres, tránsito que recorrerán a través de los nada ortodoxos planteamientos de su mentor. Sus enseñanzas despiertan la imaginación y la fantasía de los estudiantes hasta el punto de resucitar un clandestino club fundado por el propio Keating en 1941, en cuyas reuniones –celebradas en una caverna del cercano bosque– aprenderán por sí mismos a dar rienda suelta a sus sentimientos.

El club de los poetas puertos es un canto a la libertad, al inconformismo, a la misma poesía como motor de la existencia. La película debe mucho a su protagonista Robin Williams, un actor que cuando se encontraba en estado de gracia expresiva se convertía en puro nervio cinematográfico y en un hombre-orquesta que llenaba la pantalla cada vez que se enfrentaba a la cámara. En esta ocasión, su actuación es de las de romper el molde, única e irrepetible, un trabajo que roza los límites de lo sublime, emotivo, sincero y contenido, alejado de ese exhibicionismo al que en ocasiones era tan proclive. Su recital alcanza la cumbre en uno de los finales más bellos y conmovedores de la historia del cine, con los alumnos subidos en sus pupitres, ante la mirada impotente y derrotada del profesor sustituto, como muestra de agradecimiento y respeto hacia el hombre que les enseñó a amar la vida con pasión; la expresión de Keating vale por todo un curso de interpretación, cada uno de sus gestos expresa tanto dolor y tanta emoción que pone un nudo en la garganta de cualquier espectador medianamente sensible. ¡Oh, capitán, mi capitán!

AMERICAN
AND
BRITISH
POETS

GÉRARD DEPARDIEU ES CYRANO

Cyrano de Bergerac (Jean-Paul Rappeneau, 1990)

Cyrano es un personaje literario intemporal y universal, todo un clásico que, a pesar de haber cumplido poco más un siglo –fue escrita en 1898–, camina en la historia de las letras junto a Don Quijote, Falstaff o Hamlet. Y lo más sorprendente es que su autor, Edmond de Rostand, no destacó a lo largo de su vida por la calidad de su pluma. De no ser por "Cyrano de Bergerac" hoy nadie recordaría su nombre, pero le bastó con esa pieza teatral, un producto tardío del romanticismo, para alcanzar la inmortalidad. Una obra que desde el día de su estreno se ha convertido en el gran mito francés de nuestro tiempo. «Esa noche«, escribió Paul Morand, «Rostand habría podido ocupar el Elíseo».

La historia es bien conocida por todos. Cyrano es un gascón fatuo y pendenciero, una insolente fachada tras la que se esconde un ser romántico, sensible, idealista y, sobre todo, enamorado. Traumatizado por una nariz descomunal –«una nariz que llega un cuarto de hora antes que yo»–, utiliza su arrebatada grandilocuencia para ocultar su sino trágico, pues no es más que un corazón herido por una pasión irrefrenable. Esta perdidamente enamorado de su prima Roxana (Anne Brochet), que a la vez ama al apuesto Christian (Vincent Perez), pero no se atreve a descubrir sus sentimientos por la angustia y el temor a ser rechazado. Vive su historia de amor con el cuerpo del mencionado Christian, en cuya boca pone las palabras que conquistan a su amada. Sólo cuando la muerte libera a Cyrano de su tormento, Roxana comprende la verdad: «Las cartas erais vos... La voz en la noche erais vos». Todos estos años ha estado enamorada del alma resplandeciente del poeta y no de la belleza física de Christian, a quien creía la misma persona. Pero ya es demasiado tarde.

Cyrano es uno de esos personajes más grande que la vida misma, y como tal, necesita un actor de talla similar. Gérard Depardieu respondió al desafío con una impresionante demostración de talento, un trabajo que sólo puede ser calificado de perfecto. El astro francés soportó sobre sus anchos hombros todo el peso de la película, sacando el máximo partido de esa mirada suya capaz de expresar toda la inocencia y el patetismo del mundo, fiel reflejo en la pantalla de la tragedia interior que invade al héroe de Rostand. Su caracterización del turbulento Cyrano, ora impetuoso y violento, ora sensible y romántico, es de las que define a un actor, merecedora de los más encendidos elogios y de todos los premios habidos y por haber. Los versos alejandrinos de rimas extravagantes fluyen incontenibles de su boca hasta bordear en la antológica escena final los límites de la genialidad.

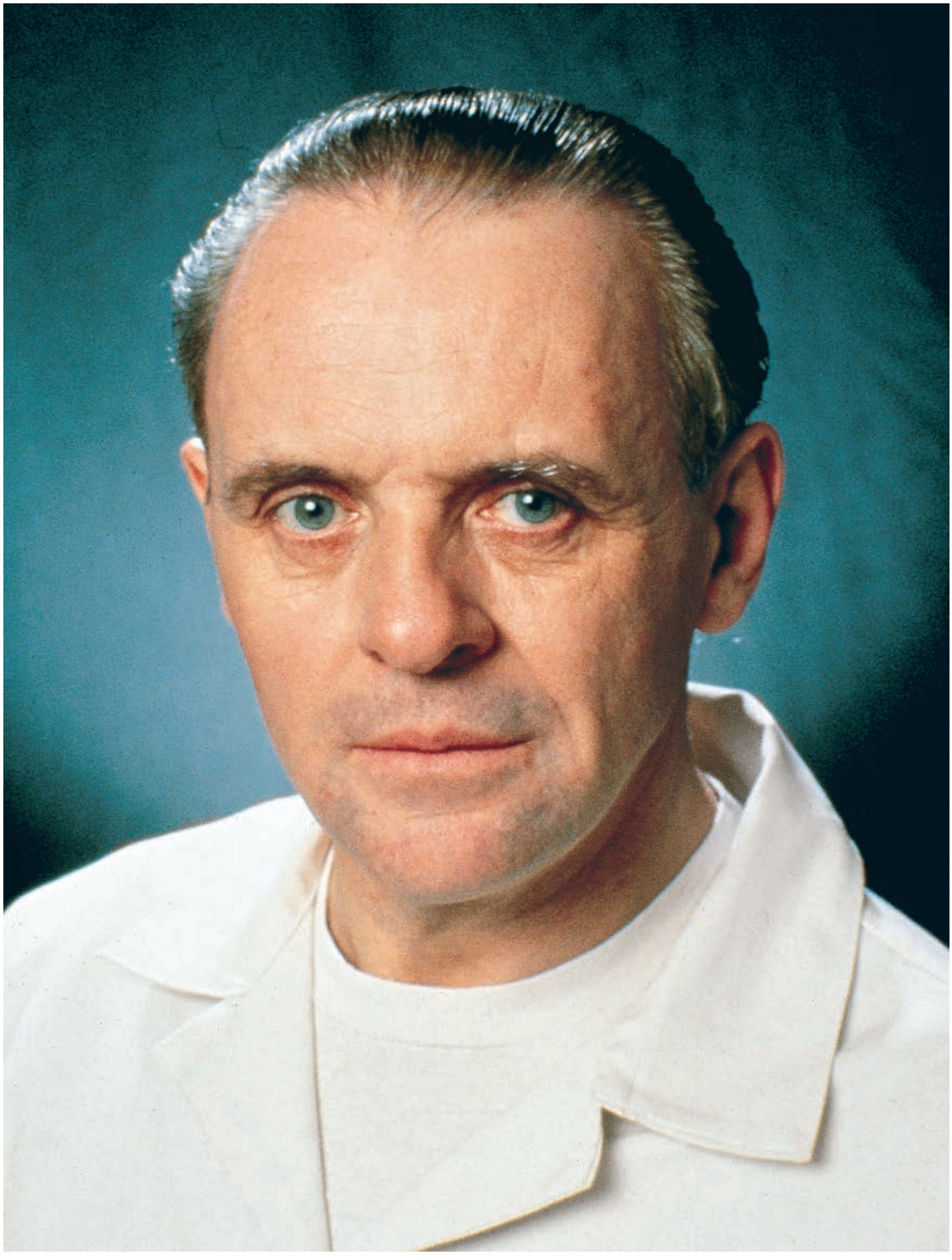
ANTHONY HOPKINS ES HANNIBAL

El silencio de los corderos (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991)

A primera vista parece un ser encantador. Buena presencia, modales refinados, gran capacidad de seducción y un ingenio sólo comparable a su sentido de la ironía. Melómano, *gourmet*, dibujante, brillante psicólogo... Pero su mirada de acero le delata. Sus ojos, fríos como el hielo y de un azul intenso, atraviesan como un escalpelo a cuantas personas se cruzan en su camino. Bajo su impecable apariencia se esconde el mismísimo diablo, un refinado doctor capaz de desentrañar los más recónditos secretos del alma humana y, de paso, organizarse un festín con sus víctimas. Y es que su curiosidad y su inteligencia corren parejas con su insaciable apetito: le gusta la carne poco hecha y muy fresca. Encerrado en una prisión de alta seguridad por su peligrosa tendencia a merendarse a sus pacientes, todas las medidas son pocas para evitar sus terribles zarpazos. Su última víctima: una enfermera a la que destrozó la mandíbula, arrancó la lengua de un bocado y apenas le dejó un ojo sano. Es el Dr. Hannibal Lecter, más conocido por su nombre de guerra: Hannibal el Caníbal.

Este demonio necrófago culto y sofisticado vio la luz en 1981, en la novela "Dragón Rojo", una escalofriante historia de Thomas Harris que ahondaba en el perfil psicológico de los *serial killers* o asesinos sistemáticos. La buena acogida del libro animó a Harris a publicar, en 1988, la secuela "El silencio de los corderos", un éxitos de ventas aún mayor. Y así llegamos a Anthony Hopkins, un actor fuera de lo común o si se quiere descomunal, capaz de abordar cualquier papel, incluso el más complejo. Hacer creible su abracadabrante personaje es una hazaña impagable, un rizo del genio de la representación: la conversión del mito de la bestia en una presencia maléfica pero simpática es el fruto de una interpretación tan estremecedora que resulta excepcional desde cualquier ángulo. Recluido siempre en su celda o escondido tras unas mascara que realza su aspecto truculento, el actor galés se valió de su insólita ductilidad para romper todos los moldes –incluido los suyos propios– y conceder a su refinado psicópata una autoridad y convicción ejemplares, proporcionando a la película un peso y un carácter que, de otro modo, tal vez no habría tenido.

Lecter es un monstruo, aunque un monstruo seductor, con una gran debilidad por los juegos y el humor negro. Un hombre cuyo genio investigador le llevó a un salvajismo atávico más allá del bien y del mal. Y así es como lo retrata Hopkins con una memorable creación, reconocida por la Academia con el más merecido de los Oscar. Ningún villano de ficción desde Darth Vader ha presidido el cine moderno con tanta autoridad, ni ha inspirado un afecto tan extraño, como Hannibal el Caníbal.



GEENA DAVIS ES THELMA

Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)

Cuando en 1988, la guionista Callie Khouri decidió escribir una historia para un filme "distinto" sobre las mujeres, no tenía muy claro lo que quería decir. Tan sólo sabía que estaba harta de ver películas donde las protagonistas eran el "sexo débil", siempre actuando como seres totalmente pasivos, objetos sexuales de sus *partenaires* o enfermas incurables. Así que *Thelma y Louise* nació de unas lágrimas, las Khouri.

La guionista y Ridley Scott nunca se llevaron bien. Pero el director supo darle a la historia la épica, la emoción y el ritmo preciso para llegar a un público muy amplio. Y respetó su final agridulce. Sin embargo, las expectativas de éxito no eran muy elevadas. Ni se esperaban grandes ingresos en taquilla ni, mucho menos, levantar un furibundo debate entre hombres y mujeres en una nueva vuelta de tuerca a la milenaria guerra de los sexos. Para sorpresa de todos, el estreno de *Thelma y Louise* en Estados Unidos alcanzó un considerable éxito de público y provocó una de las reacciones más virulentas que ha conocido la historia cinematográfica de este país, despertando de nuevo la polémica en torno al feminismo y la violencia, los estereotipos masculinos y el acoso sexual. Ellos, en su mayoría, descalificaron el filme con adjetivos como fascista, violento, degradante para el varón y tóxicamente feminista. Ellas estuvieron divididas: para unas, era la exaltación de la mujer liberada; para otras, una traición al movimiento feminista. La guionista, por su parte, insistía en aclarar que su historia muestra hostilidad no contra todos los hombres, sino contra los "idiotas" y "gorilas" que abusan de las mujeres.

La debutante Khouri comprimió en un modélico, dinámico y sugerente guion, un drama tan real como la vida misma, la historia de tantas mujeres y, por qué no, tantos hombres, instalados en la mediocridad de sus vidas, temerosos de darle una patada al destino y lanzarse al ruedo en busca de la razón de ser de su existencia. Alterna la comedia y el drama, la ironía y la ternura, la amargura y la esperanza, con suavidad, sin estridencias. Define la progresiva evolución del personaje de Thelma con inusitada brillantez –de las primeras imágenes, ingenua y sumisa, a las últimas, encañonando con decisión a un policía, hay todo un mundo– y dibuja con trazo firme un soberbio retrato femenino. La elección de Geena Davis para el papel es crucial. La actriz exhibe un sorprendente y completo repertorio de recursos interpretativos, inéditos hasta el momento aunque ya apuntados en *El turista accidental*, además de dos piernas interminables, unos labios sugerentes y una mirada como para dejarlo todo y salir corriendo tras ella.

SUSAN SARANDON ES LOUISE

Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)

Es muy posible que *Thelma y Louise* sea la obra maestra de Ridley Scott, el cénit de la filmografía de Susan Sarandon y Geena Davis y, quién sabe, tal vez la película de la década de los noventa. Todo empieza cuando dos amigas de armas tomar, hartas de la monotonía que inunda sus vidas, deciden lanzarse a la carretera en busca de emociones fuertes. Thelma es una mujer sin iniciativas, desdeñada y no muy lista, casada desde los dieciocho años con un hombre hortera y machista. Louise trabaja como camarera a la espera de que su indeciso amante, un músico de escaso éxito empeñado en comportarse como un eterno adolescente, se decida a regalarle un anillo de boda; es fuerte, independiente y está un poco harta de soportar las cornadas que da la vida. Son dos víctimas de su entorno, dos mujeres aplastadas por la mediocridad de su existencia y difuminadas por el dominio de una sociedad machista. Ambas deciden emprender una huida en solitario para reencontrarse a sí mismas. Esta escapada va a cambiar sus vidas. Louise mata al hombre que intentaba violar a su amiga y este disparo marca el inicio de un viaje sin retorno al volante de su viejo Thunderbird. Al final del camino, sus figuras se yerguen majestuosas a la sombra de Monument Valley, fuertes, seguras y, por fin, libres.

Thelma y Louise es una película de actrices. Ellas son las estrellas y con su memorable interpretación se encargan de despejar todas las dudas al respecto, si es que las había. Nadie se acordó de las dos actrices previstas en un principio: Jodie Foster y Michelle Pfeiffer. A Davis su papel le aseguró un cambio decisivo en su carrera. Los personajes secundarios quedaron atrás. También quedó claro que incluir a Sarandon en el reparto había sido una decisión inspirada. Plantada en sus maravillosos y eternos cuarenta años y dueña de las ojeras más atractivas del celuloide. La inolvidable protagonista de *La pequeña* pasa del romanticismo a la amargura, de la risa al llanto, con pasmosa facilidad, reflejando en las líneas de su rostro los diferentes estados de ánimo por los que atraviesa Louise en su doloroso viaje personal.

A primera vista podría decirse que Susan es una mujer de ojos tristes, pero nada tiene que ver con tristeza lo que su mirada esconde: audacia, inteligencia, inconformismo, rebeldía y honestidad. Sin medidas de pasarela, sin operaciones estéticas y sin esconder sus arrugas, logró el estrellato a una edad inusual en Hollywood. Tenía algo que la caracterizaba y la distinguía del resto, y sin ser inicialmente la candidata al gran éxito lo conseguía. Sarandon podría representar a la perfección a la mujer de finales de siglo, madura, femenina, moderna, liberada e incluso desafiante.

MICHAEL KEATON ES BATMAN

Batman vuelve (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992)

No vuela ni tiene rayos X en los ojos como Superman, es de carne y hueso, va ataviado con un traje de murciélago y lucha en pos de la justicia por un mundo mejor. Su nombre es Batman y hace más de medio siglo que decidió ponerse el antifaz y la capa para convertirse en el "Señor de la Noche". El personaje surgió hace más de medio siglo de la febril mente de Bob Kane, hasta aquel momento un desconocido dibujante de cómics, impulsado por la necesidad de crear un rival comercial a Superman. Kane se inspiró en un oscuro filme del cine mudo titulado *The Bat*, donde el villano aparecía disfrazado de murciélago, y junto al guionista Bill Finger concibió una criatura que mezclaba el sórdido ambiente de los *pulps* detectivescos de la época con el futurismo de los cómics. A diferencia de Clark Kent, el nuevo héroe no posee poderes sobrenaturales, sólo tiene una considerable musculatura y una inteligencia difícilmente igualable. Es un personaje tenebroso y vengativo, un justiciero solitario, una criatura de la noche que se enfrenta a los malhechores con métodos poco ortodoxos, y que no dudar en acribillar hampones o romperles el espinazo a patadas.

Tim Burton no fue el primero en llevar al Caballero Oscuro a la pantalla (Batman apareció por primera vez en los cines en 1943), pero es difícil ver a alguien que haya borrado con tanta eficacia el recuerdo de los días de «¡Santo repelente de tiburones!» en la televisión de los años sesenta. Burton redujo a Batman a lo esencial: un ricachón arruinado que se viste de murciélago para luchar contra el crimen, y lo introdujo en un mundo de excesos góticos en el que parecía casi normal comparado con los villanos a los que tenía que combatir. Esa "normalidad" fue algo que el cineasta reflejó en la elección del actor para interpretar al personaje. «Michael Keaton era una opción menos obvia», dijo, justificando la elección de un cómico diminuto en lugar de un fornido héroe de acción. «No es un tipo de mandíbula cuadrada. A Michael, en resumidas cuentas, podía verle con un traje de murciélago...».

Se puede objetar que, en algunos momentos, Batman parece un personaje secundario en su propia película, pero a su favor juega que la creación de Keaton se acerca al alma del personaje más que nadie antes. La primera entrega resucitó la moda de las adaptaciones de tebeos a finales de los años ochenta, pero la secuela es más oscura, más gótica, y eso es una virtud. Una fantasía sadomasoquista convertida en superproducción revientataquillas, llena de niños deformes, trajes de gata de cuero y payasos con metralletas. Visualmente espectacular, por supuesto, pero Burton añadió aristas psicológicas a la retorcida psique del villano... y del héroe.

SHARON STONE ES CATHERINE TRAMELL

Instinto básico (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992)

Antes de aparecer en *Instinto básico*, Sharon Stone había rodado dieciocho películas, de las cuales sería difícil nombrar dos. Pero después de que Catherine Tramell, la princesa de hielo bisexual y esnifadora de cocaína, se abriera de piernas, Stone se convirtió –durante un breve e incandescente lapso de tiempo– en la actriz más famosa del planeta, trabajando con gente como Scorsese y De Niro e incluso cosechando una nominación al Oscar. Como la Sally de Meg Ryan o la Ripley de Sigourney Weaver, Catherine Tramell fue uno de esos papeles raros que hacen carrera y consolidan el estatus. A día de hoy, y a pesar de que en los últimos años no ha tenido ni el más mínimo éxito, Stone sigue siendo, bueno, Sharon Stone: una estrella de cine.

Sin duda tuvo mucha suerte. No es que tuviera que luchar contra la flor y nata de Hollywood para conseguir el papel . Más bien, la lista A de la industria rehuyó *Instinto básico* en masa, dejando al director Paul Verhoeven y a la estrella Michael Douglas alarmados por lo bajo que tendrían que caer. Michelle Pfeiffer y Geena Davis huyeron de los requisitos de desnudez; Kim Basinger consideró que *Nueve semanas y media* era suficiente escándalo para su carrera; incluso la gatita sexual del momento, Greta Scacchi, rechazó a Tramell, dejando una lista poco inspiradora de actrices supuestamente interesadas en el rol de la novelista rubia que agujerea a sus amantes con un picador de hielo (Kelly McGillis y Mariel Hemingway entre ellas).

Es de suponer que todas se asustaron. Todas excepto la indomable Stone, quien, a sus treinta y tres años y con todo un currículum lleno de desnudos y fracasos (a menudo simultáneos), venía pisando fuerte para el papel de la mujer lista, guapa y manipuladora que siempre va varios pasos por delante de todo el mundo. Al final, resultó ser perfecta: fría, dura, tranquila, desinhibida, irradia tanto el genio amoral como la sexualidad salvaje de una presunta asesina, consiguiendo incluso hacer (casi) creíble la gimnasia absurda de las secuencias eróticas del filme –entre las que se contaba el llamado "polvo del siglo", con Douglas amordazado al cabezal de su cama, o un ardiente trío bisexual. Y lo que es más asombroso, reveló más de lo que ninguna actriz de Hollywood había hecho antes en la infame escena del interrogatorio, pero logró salir con la credibilidad intacta y la reputación reforzada. De hecho, ver a sus sudorosos interrogadores desmoronarse ante la gélida transparencia de su minifalda y la ausencia de ropa interior se ha convertido en un momento crucial de la historia del cine. El descomunal éxito de taquilla de la película disparó el caché de Stone hasta los cinco millones de dólares: había nacido la *sex symbol* de los años noventa.

JOHN TRAVOLTA ES VINCENT VEGA

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)

Después del interés que había despertado *Reservoir Dogs,* todo el mundo quería trabajar con Quentin Tarantino, sobre todo actores en busca de diálogos con sustancia. Vincent Vega fue el personaje más problemático. El papel del gángster drogadicto había sido escrito para Michael Madsen, pero este había optado por... *Wyatt Earp.* Tarantino consideró la posibilidad de llamar a Daniel Day-Lewis, pero entonces empezó a pensar en uno de sus actores favoritos: John Travolta. La carrera del protagonista de *Grease* había caído en picado, y ahora buceaba en las profundidades de la tercera parte de la serie *Mira quién habla*. El director de barbilla de plátano le envió el guión y le pidió que se fijara en Vincent. Q.T. había dado en el clavo

Porque si alguien sostiene esta película, no es Tarantino, es Travolta. Se pasea por ella sin un guiño de vanidad, sin rastro ya la aceitosa pose de *Fiebre del sábado noche* en favor de la primera ley de lo *cool*: no intentes ser guay. Su Vincent Vega es todo niñería somnolienta y desconcierto suavizado por las drogas, y verle tan encantador en la inesperada piel de un matón de ligas menores es recordar por qué el público se enamoró de él en un pasado no muy lejano. El propio título, *Pulp Fiction*, parece una descripción de su rostro: delicado pero blando, fácilmente magullable, el aspecto de un antiguo niño bonito que todavía puede inspirar cuentos chinos. Mientras Tarantino clama por nuestra atención, Travolta sabe que la tiene y que no va a perderla en un abrir y cerrar de ojos. Puede permitirse el lujo de desarreglar y engordar a su personaje, convirtiendo a Vega en un vago y un chivo expiatorio, llevando la película más allá de la textura reglamentaria de *Reservoir Dogs* a un territorio más cutre, donde un hombre es conocido no sólo por su traje o su crueldad, sino por sus golpes de felicidad y sus destellos de pánico, los grandes errores que puede cometer mientras intenta corregir los pequeños. Lo que se te queda grabado después de terminar *Pulp Fiction* es el primer plano de la sonrisa lenta y drogada de Vincent mientras conduce en la oscuridad para encontrarse con Mia Wallace (Uma Thurman), o los planos bastante entrañables de él sentado en el retrete leyendo "Modesty Blaise". Travolta se atreve, en medio de lo que parece una película de acción, a recordarnos los placeres de la inactividad, la profunda necesidad de pasar el rato.

Una de las escenas más divertidas de la película tiene lugar en Jack Rabbit Slim's, cuando Vince y Mia dejan a un lado la tensión nerviosa y se arrancan a bailar al son de "You Never Can Tell", la canción de Chuck Berry. Uno no puede evitar la sensación de que Travolta y Thurman han calmado la sed del director.

FRANCES MCDORMAND ES MARGE

Fargo (Joel Coen y Ethan Coen, 1996)

Imagínate a un policía detective en una película. ¿Qué ves? Un tipo de unos cuarenta años, duro, desilusionado, con una lengua cáustica, ¿verdad? Un aire de cansado cinismo. Su matrimonio está en ruinas o está divorciado. Come de forma poco saludable y probablemente bebe demasiado. Camina deprisa, como si intentara escapar de sus demonios, y rara vez sonríe de forma agradable. Ahora invierte todos esos estereotipos. Marge Gunderson, jefa de la policía de Brainerd, Minnesota, no sólo es mujer, sino que está embarazada. También felizmente casada con Norm (John Carroll Lynch), un pintor de patos que se levanta a las seis de la mañana para hacerle huevos revueltos. Es inteligente, amable, educada. Y a pesar de todo el caos con el que tiene que lidiar, Marge conserva una fe indestructible en la rectitud de las cosas. En resumen, es un fenómeno poco frecuente (al menos en el cine): una policía extremadamente eficaz y una buena persona.

La interpretación de Francés McDormand, por la que recibió un merecido Oscar, es fresca y genuinamente cálida. Ella atribuyó su elección a «acostarse con el director» (está casada con Joel Coen). Es difícil imaginar a Marge sin el acento de Minnesota, lento y cantarín sazonado con un toque escandinavo, que parece inherente a su personalidad, y los Coen, nacidos en ese Estado, se divierten mucho con los patrones locales del habla. Y, como ocurre a menudo en las películas de estos cineastas, la decencia básica del protagonista queda en evidencia por la retorcida rareza de los excéntricos personajes que le rodean: el desdichado Jerry Lundegaard (William H. Macy), con su amplia y miserable sonrisa cada vez más agonizante a medida que sus descabellados planes se convierten en un desastre; el homicida nativo americano Shep Proudfoot (Steve Reevis); la inefablemente incompetente pareja de asesinos a sueldo, Carl Showalter (Steve Buscemi) y Gaear Grimsrud (Peter Stomare), una emanación de las páginas más oscuras de las sagas islandesas. Frente a esta galería de seres grotescos, la aburrida y cómoda felicidad de Marge y Norm resulta aún más atractiva. Los Coen se sienten tan cómodos con su heroína que incluso pueden introducir una subtrama totalmente irrelevante: su encuentro en el bar de un hotel anónimo con su ex compañero de colegio, el autoengañado Mike Yanagita (Steve Park), es una clase magistral de vergüenza social sostenida. *Fargo* es un retrato certero de los vicios y virtudes del ser humano, y el discurso de Marge al final es shakespeariano en la forma en que cura las heridas y restablece el orden: «Hay algo más importante en la vida que el dinero, ¿sabes? ¿No lo sabías? Y aquí estás tú. Es un bello día».

TOM CRUISE ES ETHAN HUNT

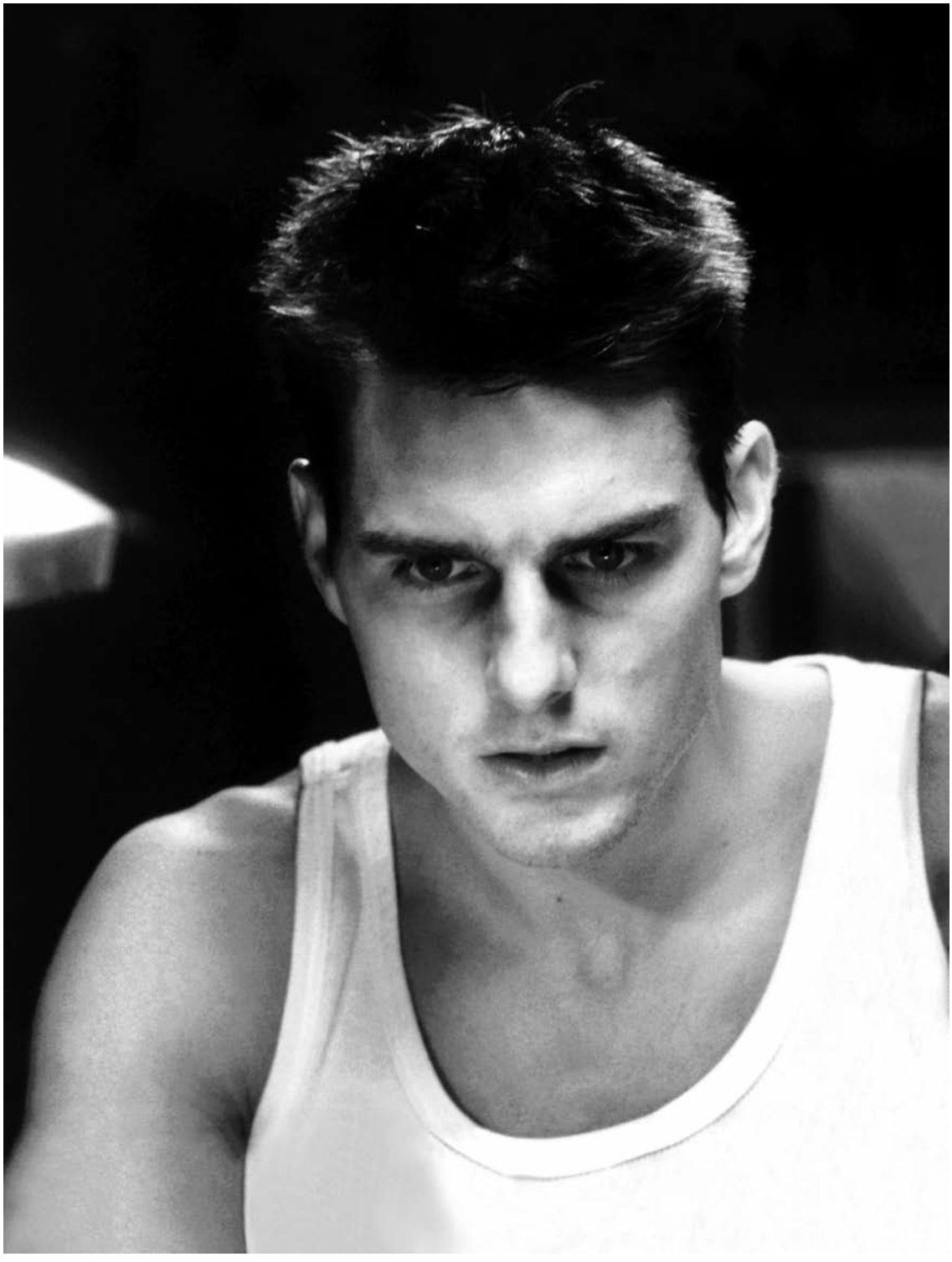
Mission: Impossible (Brian De Palma, 1997)

Pocas series de la denominada primera era dorada de la televisión estadounidense resultaron tan adictivas como *Misión: Imposible*, creada por Bruce Geller en 1966 y prolongada durante siete temporadas y 171 episodios. Pocas franquicias cinematográficas actuales resultan tan gratificantes como la adaptación de la serie de Geller llevada a cabo por Tom Cruise desde 1996, con ya siete películas, tan distintas y a la vez tan homogéneas, que conforman uno de los mejores cócteles de cine de acción, espionaje y *blockbuster* inteligente de las dos últimas décadas.

A los veinte minutos del comienzo de *Mission: Impossible*, la mitad del reparto ha muerto y Ethan Hunt ha sido "repudiado" por la agencia para la que trabaja, la CIA. Para limpiar su nombre y vengar la muerte de su mentor, Jim Phelps (Jon Voight), Hunt decide colarse en la sede de la CIA con ayuda de un grupo de agentes renegados, aventurándose con gran aplomo a un precario doble juego.

Superado el escollo de buscar un enemigo acorde a los nuevos tiempos (un topo dentro de la IMF fue la feliz idea de los guionistas), Cruise, un tipo listo donde los haya, encomendó la dirección a Brian de Palma, desechando al previsto John McTiernan, para procurar que su proyecto no abusara de la parafernalia y recurriera con comedimiento a los efectos especiales. En realidad, sólo hay dos escenas de las que cortan el hipo, la de la sustracción de un disco en la base de la CIA y la final del helicóptero y el tren, esta verdaderamente arrolladora. Lo demás es cine de espionaje realizado con seriedad y un gozoso alarde de prestidigitación y de mecánica de rodaje, de montaje y trucaje, con un protagonista, Ethan Hunt, que representa la paranoia del héroe moderno, atrapado en un laberinto sin salida.

A veces desconcertante y enmarañada, pero en general divertida, esta cinta es la posdata de un género que se pasó de moda allá por los tiempos de la Guerra Fría. Aquí hay más y hay menos de lo que indican las apariencias. Más, porque De Palma y los guionistas han elaborado una complicada serie de engaños e ingenios, máscaras y falsos inocentes, que socavan solapadamente los imperativos paranoides de la serie original, e incluso de la misma Guerra Fría. Menos, porque De Palma es el más hermético de los directores de cine; sumen a esto la presión de hacer un superéxito, y tendrán la receta de la superficialidad. Sin embargo, a pesar de los problemas que presenta su película, De Palma sigue siendo un gran titiritero, alguien que tira del hilo hasta dejarlo tenso en la angustiosa escena del robo, que pasa de micro a macro con donaire hitchcockiano, y que al final suelta las riendas con un trepidante clímax.



MIKE MYERS ES AUSTIN POWERS

Austin Powers: Misterioso agente internacional (*Austin Powers: International...*, Jay Roach, 1997)

El actor y guionista Mike Myers encontró el papel de su vida en la desopilante figura del agente Austin Powers. De comicidad excéntrica, silueta pintoresca y humor paródico con frecuentes fugas al surrealismo, este actor canadiense es, como Jerry Lewis o Jim Carrey, bocado para públicos muy predispuestos. Todas sus artes, y alguna más, se dan cita en su delirante parodia de los filmes de James Bond.

Austin fue una creación brillante, desde su lenguaje de hipster, su alegre creencia en su propio atractivo («¿Te pongo cachonda, nena?»), su inherente «¡Oh, compórtate!», hasta sus dientes auténticamente amarillentos, que recuerdan a los actores de comedias británicas de los años setenta. Interpretado por Myers con gafas a lo Michael Caine y una peluca espeluznante, el personaje es un fotógrafo de moda londinense de día y uno de los mejores agentes del MI6 de noche, empeñado en frustrar a su archienemigo el Dr. Maligno (Myers de nuevo), un divertidísimo villano al estilo Blofeld que congela su propio cuerpo y se descongela en los años noventa. Austin, que también ha aceptado ser congelado criogénicamente, resucita en una sociedad que ha avanzado tres décadas, y descubre horrorizado que el mundo ha cambiado. Aunque en su época fuera el Hugh Hefner del momento, el agente secreto más inepto de la era psicodélica está completamente desconectado de los usos y costumbres de la sociedad contemporánea. Se viste al estilo Liberace, es decir, con la estética más hortera que concebirse pueda (enormes gafas, vestuario ye-yé, peinado chillón), e incurre en todos los errores de la incorrección política. El amor libre ahora tiene su precio; mujeres como su maciza compañera (Elizabeth Hurley) ya no se derriten al menor movimiento en sus magníficos pantalones de terciopelo, a pesar de una pila de encantadoras frases para ligar («¿Follamos ahora o más tarde?») que no tardan en circular por las fiestas de las oficinas de todo el planeta.

No todo el mundo que haya visto el *Austin Powers* original habrá sido lo bastante adulto para apreciar las referencias y chistes sobre la vida londinense de los *Swinging Sixties*. Pero la inocencia querúbica de su protagonista era lo suficientemente atractiva como para trascender esas barreras. Eso, y un sinfín de obscenidades e insinuaciones que hacían que los filmes de *Carry On* parecieran puritanos. Le siguieron dos secuelas aún más crudas –*Austin Powers: La espía que me achuchó* y A*ustin Powers en Miembro de Oro*–, pero ni siquiera un ligero descenso en la calidad de los chistes pudo hacer mella en el encanto de Austin, con sus dudosas muletillas y su irreprensible desesperación sexual.

JEFF BRIDGES ES EL NOTA

El gran Lebowski (*The Big Lebowski*, Joel Coen y Ethan Coen, 1998)

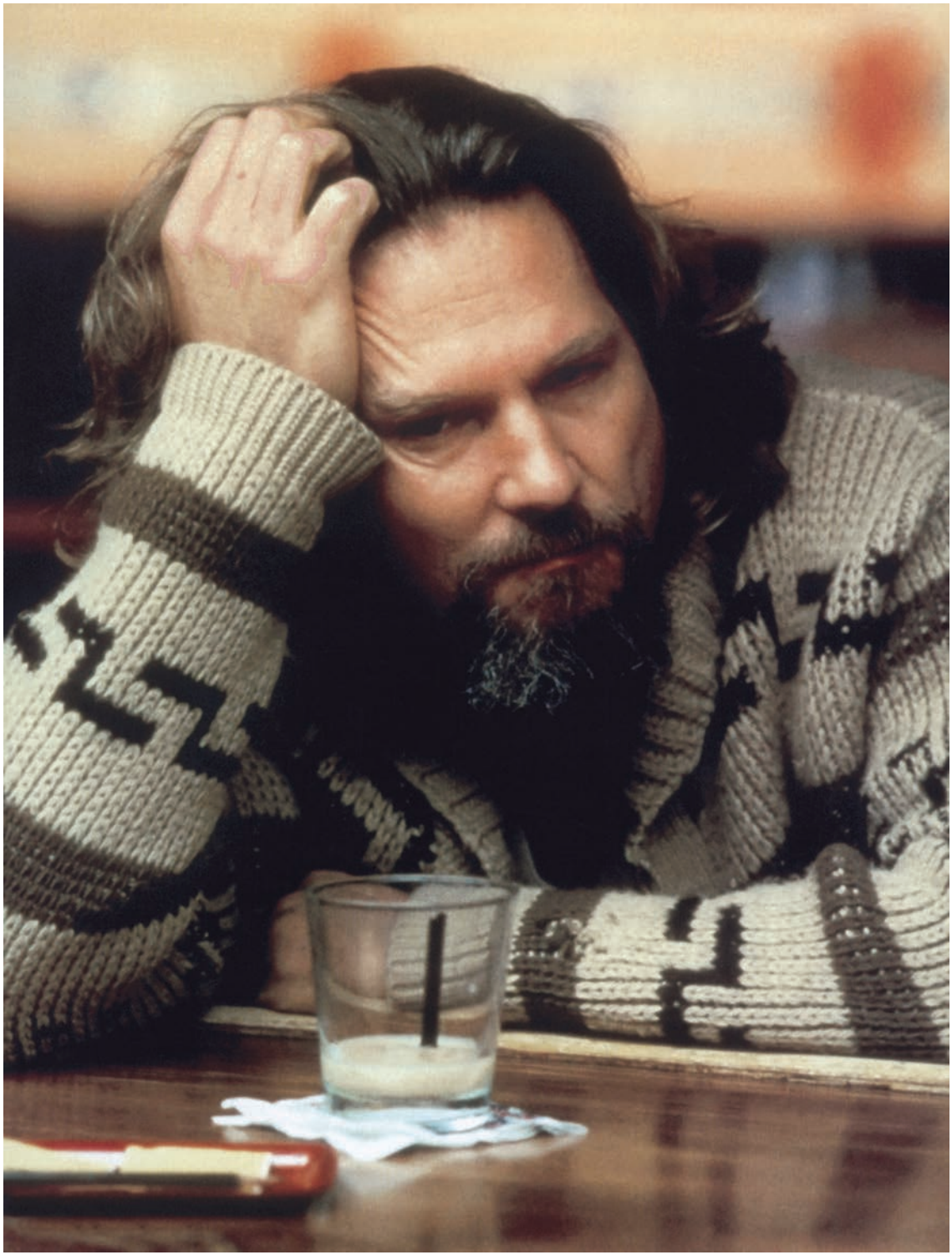
Está justo ahí, en la nómina del reparto. "El Gran Lebowski" es el plutócrata parapléjico interpretado por David Huddleston. Pero cualquiera que haya visto la película sabe que eso no es cierto. El Lebowski realmente grande –físicamente más grande, moralmente más grande, infinitamente más grande como personalidad– es El Nota, desertor escolar, indolente, borracho, porrero... En todos los sentidos, el personaje más adorable –y, en última instancia, admirable– que los hermanos Coen han creado hasta la fecha.

También es el papel para el que nació Jeff Bridges. El más relajado de los grandes actores, que admite alegremente haber inhalado una buena cantidad de droga en su época, se mete en el papel como en un preciado jersey holgado. Y, aunque nunca se rebaja a robar escenas, se lleva la película sin esfuerzo. No es poca cosa, si tenemos en cuenta la competencia, encabezada por el casi psicótico veterano del Viet Cong Walter (John Goodman) y el dulce memo Donny (Steve Buscemi), a los que hay que sumar una extravagante galería de secundarios salvajes y cameos gloriosamente descabellados. Un puro delirio, como casi todo en este divertidísimo filme.

Descrito por el narrador como «el hombre más vago del condado de Los Ángeles», El Nota traza sombríamente su camino a través del laberinto de una trama con muchas referencias a las novelas de detectives de Raymond Chandler. Es difícil crear un personaje que sea bueno sin que resulte aburrido, pero eso es exactamente lo que los Coen consiguen triunfalmente. El papel está dibujado con tanta maestría que resulta esencial repetir la película para apreciar plenamente sus muchas virtudes.

El Nota es, sencillamente, un buen tipo. La gente le noquea, le droga, le mete la cabeza en el retrete, se mea en su alfombra, ataca sus genitales con una marmota, prende fuego a su coche, pero a pesar de todo él mantiene intacta su integridad, conserva su sentido del humor y jamás recurre a la violencia. Él es la razón por la que esta película se ha convertido en la más popular de los Coen, generando un festival anual llamado Lebowski Fest al que los fans acuden disfrazados de sus personajes favoritos. El Nota es uno de los personajes más carismáticos de las últimas décadas, pero es que todo el universo lisérgico que gira a su alrededor es igualmente icónico.

El gran Lebowski fue una decepción en taquilla y recibió críticas dispares, aunque hay que reconocer el mérito de Ian Nathan, cuya crítica de cinco estrellas en la revista "Empire" concluía con la máxima: «En un mundo perfecto, todas las películas las harían los hermanos Coen».



KEANU REEVES ES NEO

Matrix (*The Matrix*, Lana Wachowski y Lilly Wachowski, 1999)

Todo lo que tiene un principio tiene un final. Al comienzo de *Matrix*, el éxito *ciberpunk* de 1999 de los hermanos Wachowski, Neo no era más que Thomas A. Anderson, un oficinista con un trabajo aburrido que gana algo de dinero como *hacker* informático. Cuando la disparatada megafranquicia llegó a la tercera secuela, se había transformado en un Mesías superpoderoso de la era del microchip. En un mundo binario de unos y ceros, él es el cero que se convierte en el Uno.

No se puede pasar por alto el giro mesiánico que los Wachowski dan al personaje de Neo. Incluso su nombre es un anagrama que indica su destino (Neo igual a Uno). Sin embargo, al inicio de la primera película, Neo no es más que una víctima de Matrix, el reino virtual controlado por ordenador que utiliza a los seres humanos como baterías orgánicas. Hay que admirar el casting: ¿quién mejor que Keanu Reeves para interpretar a un zombie sin cerebro liberado de un mundo virtual en el desierto de lo real? Es difícil imaginar que las opciones originales, Leonardo DiCaprio, Ewan McGregor o Will Smith, pudieran captar la incredulidad de Neo cuando se traga la famosa píldora roja, la de los rebeldes, los dispuestos a hacer frente a los diseñadores del mundo de la irrealidad, sabiendo que cada decisión es propia. La otra opción es tomarte la pastilla azul, la que te convertirá en un esclavo feliz en tu desconocimiento por formar parte de un programa informático en el que no hay libre albedrío, aunque lo parezca.

Si *Matrix* insinuaba el futuro de Neo, *Matrix Reloaded* y *Matrix Revolutions* lo hicieron realidad (¿o debería ser virtual?). Neo se convirtió en El Elegido, mejorando su ya considerable destreza en las artes marciales con un poder sobrehumano sobre el código de Matrix. De repente podía volar, con su característica capa negra fluyendo tras él como una sotana cruzada con la capa de Superman. Vale, puede que Jesucristo no se elevara al cielo ni se acostara con Carrie-Anne Moss, pero en todos los demás aspectos Neo estaba destinado a ser nuestro salvador. «Es un tipo solitario, un *outsider*, con el que mucha gente puede identificarse, hasta que sale al mundo», explica Reeves cuando se le pregunta por su personaje. «Se enamora, duda de sí mismo, se cuestiona la verdad, la realidad. Creo que es muy valiente». Las secuelas desarrollan ese coraje, poniendo a prueba a este Mesías moderno que se ve obligado a elegir entre sus seres queridos, sus amigos y su destino. «Es el desarrollo de un mesías que intenta acabar con su identidad como hombre», afirma Keanu. ¿Quién dice que la ciencia ficción hollywoodiense de gran presupuesto no puede ser espiritual?

RUSSELL CROWE ES MAXIMUS

Gladiator (Ridley Scott, 2000)

Gladiator, que en esencia era una adaptación de *La caída del imperio romano* con mejores efectos especiales, cautivó la imaginación y traspasó las barreras de género gracias a un héroe fornido, honorable e inspirador. Maximus Decimus Meridius, un general romano traicionado por el cruel emperador Cómodo (Joaquín Phoenix) y vendido como esclavo y obligado a convertirse en gladiador, es en parte Espartaco, en parte Braveheart (el papel fue ofrecido inicialmente a Mel Gibson), en parte John McClane de *Jungla de Cristal*, impulsado por un inquebrantable deseo de venganza.

Esta compleja y atractiva caracterización fue creada en gran medida por el propio Crowe. El actor australiano ya tenía fama en Hollywood de ser un tipo duro como el pedernal, cuya tenaz búsqueda de la verdad emocional en la pantalla le enfrentaba a menudo con los directores. En *Gladiator*, Crowe cuestionó constantemente el guión, desafió a Ridley Scott sobre el acento de Maximus y reelaboró escenas durante el largo y agotador rodaje de la película en el Reino Unido, Marruecos y Malta. «¿Sabes que dicen que un actor es el guardián de su papel?», observó el productor Douglas Wick. «Pues bien, Russell es el guardaespaldas de su personaje y está de servicio las veinticuatro horas del día. Mataría por su personaje».

¿El resultado? Crowe se salió casi siempre con la suya. Insistió en estrechar la amistad entre Maximus y su compañero esclavo Juma (Djimon Hounsou), improvisó escenas que mostraban el lado más tierno de Maximus (la descripción que hace de su hogar es el recuerdo nostálgico que Crowe tiene de su rancho australiano) y se mostró inquebrantable sobre su muerte. Su dedicación al proyecto se extendió también fuera de la pantalla: se rompió ligamentos y se lesionó tendones para garantizar la veracidad de sus acrobacias. Valió la pena. Maximus es complejo, es creíble, y sus victorias resultan del todo convincentes, incluso enfrentado a obstáculos aparentemente insuperables. Es un hombre de carne y hueso, pero también una máquina de guerra humana, con múltiples capas, hirviendo de rabia, arrepentimiento, testosterona, amor y venganza. Su mirada arrasada de dolor, abrasada en testosterona, encendida de odio, porta un mensaje singular: cuidado conmigo.

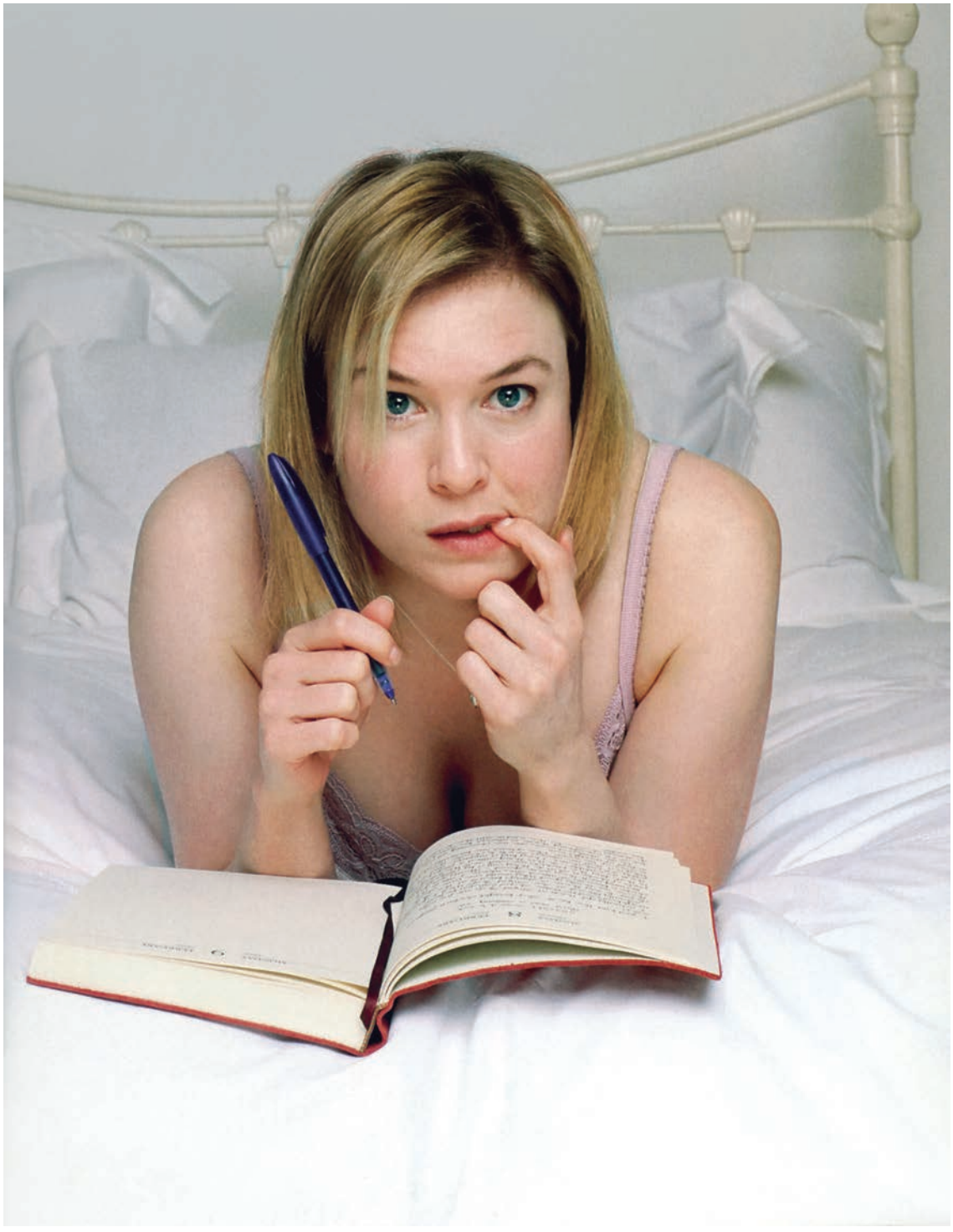
El triste pero edificante final extinguió cualquier idea de secuela y Russell descartó la idea de volver al personaje para una precuela. Pero a pesar de la serie de fracasos de los *epics* que siguieron a *Gladiator* (*Alejandro Magno*, *El reino de los cielos*) y el posterior colapso del propio Crowe, Maximus permanece gloriosamente impoluto, y nuestra admiración no se ve empañada.

RENÉE ZELLWEGER ES BRIDGET JONES

El diario de Bridget Jones (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001)

Ahora, por supuesto, es sinónimo de soltería femenina: fumadora empedernida, bebedora de vino y contadora de calorías, provocó que una generación de lectoras se sintiera mejor con sus propios desastres sociales. Bridget Jones nació en una columna de opinión del diario "The Independent". En invierno de 1995, Helen Fielding recibió el encargo de escribir una pieza semanal sobre su vida como mujer soltera asomándose a la mediana edad en el Londres gentrificado del fin de milenio. Aceptó sin excesivo entusiasmo porque, según propia confesión, necesitaba el dinero. «Supuse que la dejarían de leer al cabo de seis semanas por ser demasiado tonta», afirmó. «Todo el mundo escribía sobre el Nuevo Laborismo y yo sobre por qué se tarda tres horas en levantarse por la mañana y salir de casa». Pero cuando sus hazañas se publicaron en forma de novela, la enamoradiza "soltera" de Fielding se había convertido en una sensación que corría de boca en boca, y cuyas hilarantes aventuras dieron origen al subgénero *chick lit* (de chica y literatura, en inglés). «Bridget lucha con dos ideas diferentes», dice la autora. «Una es la imagen de la chica Cosmo: que debería vivir una vida independiente y genial, llena de amigos y cenas glamurosas. La segunda es la idea anticuada del fracaso: si no te has casado a los treinta morirás sola y te encontrarán tres semanas después medio devorada por un alsaciano».

Por mucho que Renée Zellweger disfrutara con el libro de Fielding, nunca se le pasó por la cabeza interpretar a su heroína en la inevitable versión cinematográfica. Pero el productor Eric Fellner tenía suficiente confianza en la protagonista de *Jerry Maguire* como para elegirla por encima de candidatas de cosecha propia como Emily Watson, Kate Winslet y Helena Bonham Carter. Que el papel fuese a parar a una actriz norteamericana tan poco rolliza no sentó nada bien a los lectores de los libros de Fielding. Pero la tejana se preparó a conciencia: trabajó de incógnito en una editorial londinense, logró imitar el acento británico y engordó más de diez kilos. «Quería que mi personaje tuviera el aspecto que tenía en mi cabeza», declaró. «Necesitaba que mi caracterización fuera lo más legítima y real posible». La Academia así lo creyó, nominando a Zellweger al Oscar, y la película funcionó lo suficientemente bien como para producir la inevitable secuela, en la que su protagonista volvió a subir de peso. «La gente me sugirió que quizá no fuera necesario engordar tanto como la primera vez», observó la actriz con cierta incredulidad. «Pero si no vas a ser capaz de asumir los rasgos esenciales del papel, ¿qué sentido tiene? No es un martirio cambiar un poco para interpretar a un personaje que te encanta...».



DANIEL RADCLIFFE ES HARRY POTTER

Harry Potter y la piedra filosofal (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Chris Columbus, 2001)

Desde el armario oculto debajo de la escalera hasta las escaleras móviles del Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería, el protagonista del asombroso éxito de J. K. Rowling ha recorrido un largo camino. Mientras que una generación de adolescentes se han aficionado a las novelas de Rowling (todos ellos, sin duda, de luto tras la publicación del último tomo, "Harry Potter y las reliquias de la muerte"), la poderosa franquicia cinematográfica de Warner Bros ha acaparado aún más fans. Al igual que su álter ego, la joven estrella Daniel Radcliffe también ha recorrido un largo camino: de niño prepúber de ojos muy abiertos a sex symbol adulto que acabó despojándose de su ropa en el Theatreland de Londres en una reposición de "Equus" (aquí se podría insertar el obvio chiste de la varita mágica).

Hemos visto crecer a Harry Potter, y ahí reside gran parte de su encanto: es como un miembro de la familia, un primo que aparece por Navidad o en las vacaciones de verano. Sus gafitas redondas, su corbata a rayas y su cicatriz irregular se han convertido en iconos del cine, y sus intentos de convencer al mundo de que «Aquel que no debe ser nombrado ha regresado» nos resultan tan familiares como James Bond pidiendo un Martini agitado, no revuelto.

Vale, a veces puede ser un poco molesto, preguntando constantemente «¿Por qué? ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Quién?« y mirando fijamente al director de Hogwarts, Dumbledore (ya sea Richard Harris o Michael Gambon), con ojos de cachorro. Pero podemos perdonarle porque Harry es nuestro conducto hacia el mundo de los magos, un lugar tan maravilloso y extraño que los meros *muggles* como nosotros sólo podemos mirar y soñar. Sus experiencias nos permiten acceder al encantamiento, reflexionar sobre cómo nos sentiríamos si nosotros también descubriéramos de repente que podemos agitar una ramita en el aire y convertir una copa en una rata. Las aventuras de Harry son también materia de leyenda, un auténtico viaje del héroe a lo Joseph Campbell y, por tanto, algo con lo que todos podemos conectar.

Enhorabuena a Rowling por dar vida a su trágico niño, tanto en papel como, finalmente, en la pantalla. Pero Radcliffe también merece un aplauso por recoger la varita mágica del joven Harry y hacerla florecer tan apropiadamente. Su joven mago se ha convertido en una parte tan importante de nuestras vidas y del panteón de la cultura pop del siglo XXI que realmente no te sorprendería, llegado el día de Navidad, encontrarlo sentado junto al árbol en tu salón vistiendo uno de los desagradables jerseys de la señora Weasley. Ya está: «¿No has crecido?».

ELIJAH WOOD ES FRODO

El señor de los anillos: La comunidad del anillo (*The Lord of the Rings...*, Peter Jackson, 2001)

«Frodo es un personaje increíble, en el que pasa de ser un aventurero inocente y curioso a ser un tipo imperfecto y conflictivo», afirmó Elijah Wood, que tras casi cinco años interpretando a Frodo Bolsón debería saber de lo que habla. Lo cierto es que se necesita un personaje muy bueno para mantener la atención y el afecto durante doce horas y pico de duración (repartidas en tres años y otras tantas películas). Pero eso es lo que consigue Wood como Frodo, el hobbit encargado de llevar el Anillo Único de poder en un peligroso viaje desde su bucólica Comarca hasta el Monte del Destino en la tierra de Mordor, donde debe destruir el molesto anillo para librar a la Tierra Media de mil años de oscuridad.

El Frodo del director Peter Jackson, aunque quizás cualitativamente diferente del de J. R. R. Tolkien, es fiel al espíritu del personaje y al tema de que los hobbits y su Comarca representan una vieja Inglaterra idealizada invadida por la industrialización (orcos, goblins, señores demoníacos). La clave para Frodo es la gente que le rodea, como su dependencia de los demás para su sentido de propósito e identidad. En primer lugar, se apoya en Gandalf (Ian McKellen) antes de apoyarse en Corning y reflejar el coraje de Samwise Gamgee (Sean Astin).

La eficacia de la interpretación de Wood es, en parte, un reflejo del peculiar calendario de rodaje de Jackson, en el que cada miembro del equipo se desplazó desde su rincón del mundo y se instaló en Nueva Zelanda para la producción, que duró 274 días. «Yo tenía entonces dieciocho años», explicó la que fuera estrella infantil, que fue sacada de su zona de confort en Hollywood. «Resultó especialmente conmovedor en aquel momento de mi vida dejar mi casa y entregarme a esta experiencia, que era en gran medida lo que Frodo tenía que hacer».

Casi todos los días del rodaje empezaban con la aplicación de las prótesis de los pies de los hobbits, que no era una tarea fácil. Más bien agotadora. Por suerte, Wood tenía un don para dormir donde y cuando fuera posible, pero, cuando estaba despierto, se volcaba en cuerpo y alma en Frodo. Si no resultara creíble, si no capturara nuestra imaginación o nos conmoviera, *El señor de los anillos* habría fracasado; en cambio, gracias a Tolkien, Jackson y Wood, Frodo vivió, respiró e inspiró el tumultuoso espíritu de la mayor trilogía fantástica jamás filmada.

«Elijah parece angelical, pero su belleza de espíritu es lo que hace que su Frodo salte de la pantalla», observó McKellen. «La bondad sin paliativos es uno de los atributos más difíciles de interpretar». Wood aceptó el desafío y salió triunfante.

MATT DAMON ES JASON BOURNE

The Bourne Identity: El caso Bourne (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002)

Jason Bourne reconfiguró la imagen del agente secreto fascinante y trotamundos. Es el modelo de agente mortal moderno. Ha obligado a la franquicia Bond a replantearse drásticamente su imagen, y a todos los aspirantes a mejorar significativamente sus habilidades. ¿Y quién lo iba a decir? Cuando el personaje entró por primera vez en nuestras vidas en 2002 –aunque ya se había presentado en sociedad con la trilogía del fallecido novelista Robert Ludlum–, las expectativas en torno a *The Bourne Identity* no eran especialmente altas. Matt Damon, que interpretaba un papel rechazado por Brad Pitt, no era una estrella de acción con gancho en taquilla, mientras que el éxito más conocido del director Doug Liman era la comedia urbana *Swingers*.

Pescado del Mediterráneo, como un atún rubio, nuestro amnésico anónimo no carece de pistas para rastrear su propio origen: cicatrices, orificios de bala, una cuenta corriente suiza incrustada en su cuerpo. Cuando las cosas se ponen todavía más feas, el chico demuestra que sabe cuidar de sí mismo: su instinto recuerda lo que ha bloqueado su mente; un intrigante caso de "fuga disociativa", cuyos síntomas, al parecer, incluyen provocadores *flashbacks*. Jason Bourne es un políglota agente secreto experto en artes marciales, un asesino mortífero, y ahora una molestia para sus superiores de la CIA. ¿Logrará recobrarse a sí mismo antes de que lo desaparezcan para siempre? Descubrimos su identidad en un trepidante viaje que se acelera en urgencia y ritmo a lo largo de tres películas inteligentes, intensas, que dejan boquiabiertos a los espectadores, cada una superando a la anterior. Al principio de su viaje, Bourne se siente agitado y furiosamente frustrado, pero con recursos suficientes para ir un paso por delante de sus perseguidores. Quiere olvidar y quiere esconderse: ¿Qué clase de persona tiene una caja de seguridad llena de pasaportes falsos, además de un instinto muy afinado para comprobar las salidas cada vez que entra en un edificio?

Esta cinta podría estar firmada por John Frankenheimer (*Ronin*) o por Fred Zinnemann (*Chacal*). Caminos muy transitados, sin duda, pero por lo menos la película no decae. Las escenas de acción, muy eficaces, vienen en intervalos de entre diez y quince minutos, lo suficiente para seguir creyéndoselo, y los ambientes transeuropeos prestan a la acción un fondo elegante.

La clave del atractivo de Bourne es que es totalmente creíble. Puede que sea más inteligente, más rápido, más fuerte, más despierto y más orientado a la supervivencia que el tipo medio, pero sigue siendo un ser humano real, angustiado, vulnerable y simpático, gracias en gran medida a la excelencia de Matt Damon.

UMA THURMAN ES LA NOVIA

Kill Bill: Volumen 1 (*Kill Bill: Vol. 1*, Quentin Tarantino, 2003)

Diversión y jarana con un Quentin Tarantino en modo fan adolescente. Kill Bill, dice el cineasta, «no habla de la vida real, habla de otras películas». Y Q.T. añade: «Cuando los personajes de *Reservoir Dogs* van al cine, ven estos filmes». Y por lo tanto *Kill Bill* es... ¿escapismo con mirada distanciada? Para mí lo mejor de Tarantino es la mezcla de género y realidad, pero *Kill Bill* es exactamente la clase de película que les gusta a los fans del cine de acción. Así como la música de RZA incorpora a Bernard Herrmann, Ennio Morricone, y Quincy Jones, así la deslumbrante iconografía visual del operador Robert Richardson procede de *La novia vestía de negro*, *Nikita* y Modesty *Blaise*, Takashi Miike y Seijun Suzuki, Akira Kurosawa y Sergio Leone, Kinji Fukasaku y Brian de Palma, la Shaw Brothers, las cintas *blaxploitation* de Jack Hill y los subproductos de la tele de los años setenta, y hasta hay una parte *anime* muy gratificante.

Según Jean-Luc Godard, para hacer una película lo único que hace falta es una chica y una pistola, y Tarantino le toma la palabra... y para completar el conjunto añade una espada. Pero no es fácil construir una historia hilvanando una serie de secuencias de acción a las que previamente has quitado las partes aburridas. La Novia era amiga del Escuadrón de las Víboras Mortales, hasta que Bill (David Carradine) ordenó al grupo que convirtiera la boda de la chica en un baño de sangre. Cuatro años después, la Novia se despierta del coma, ajusta cuentas con Vernita Green (Vivica A. Fox) y pone rumbo a la costa Este, para encontrar a O-Ren Ishi (Lucy Liu). Dos despachadas, quedan tres. Un centenar de cadáveres más, y ya hemos contado el *Vol. 1*. Después de un clímax que consiste en un ballet de destrucción y desmembramientos de cuarenta y cinco minutos de duración, ponemos rumbo al barranco más cercano. Ingeniosamente construido en capítulos sin orden cronológico (la sucesión de acontecimientos se va desarrollando a través de un intrincado puzle de *flashbacks* y *flashforwards)* pero mucho menos verbales que otros guiones de Tarantino, este festival de sangre sería totalmente indigerible con su metraje íntegro de tres horas. Y para algunos, en su versión de 111 minutos, puede resultar una película autocomplaciente, repelente, y, en última instancia, aburrida. Sólo hay violencia. Pero también es un *tour de force* de un talento prodigioso, del que Uma Thurman puede ser la única virtud redentora. La actriz sublimó el personaje denominado *girl power* al convertir a una rubia espigada en todo un icono pop. Aguerrida y tierna, implacable y sentimental, la Novia es la heroína más fuerte e inmisericorde del cine moderno

JOHNNY DEPP ES JACK SPARROW

Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra (*Pirates of the Caribbean...*, G. Verbinski, 2003)

Es curioso cómo unos cuantos miles de millones de dólares en taquilla pueden cambiar la percepción de la gente. Poco después de recibir luz verde, *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra* se convirtió en el hazmerreír de los escépticos que consideraban que otra película basada en una atracción de un parque temático de Disney era un concepto erróneo para una superproducción veraniega. Lo que se perdió en el ridículo fue que el filme sólo se inspiraba vagamente en la atracción de Disneyland Anaheim, que contaba con un guión inteligente y divertido de Ted Elliott y Terry Rossio, guionistas de *Shrek*, y que la silla de director estaba ocupada por Gore Verbinski bajo la tutela comercial del superproductor Jerry Bruckheimer. Además, Orlando Bloom, el elfo de *El Señor de los Anillos*, y Keira Knightley, la nueva estrella británica, se preparaban para convertirse en "The Next Big Things". Y la guinda del pastel: Johnny Depp estaba a punto de realizar una de las mejores interpretaciones de su carrera.

Hasta *Piratas del Caribe*, la misión de Depp en la vida era erradicar todo recuerdo de sus orígenes de ídolo adolescente. Su estrategia fue meterse en los papeles más extraños y menos convencionales que pudo encontrar, en filmes que llenaron su currículum de interpretaciones extravagantes objeto de muchos elogios, pero escaso éxito de taquilla. Todo cambió por cortesía de un pirata malhumorado y carente de toda brújula moral, «parte Keith Richards, parte Pepe Le Pew» en palabras del propio actor. A pesar de su confianza, se trataba claramente de una apuesta personal. Jack Sparrow, tal y como estaba escrito en el guión original, era un personaje mucho más seco, sin ninguno de los excesos *camp* que Depp pretendía aportar al papel. El público, y la Academia aplaudieron la versión final. La película batió récords de taquilla y le valió a Depp su primera nominación al Oscar por su papel de Sparrow, un pícaro con efluvios del *glam-rock*, rastas, dientes de oro y un estilo de voz que no deja indiferente a nadie. Tambaleándose en cada plano como un marinero borracho, oscureció todas las interpretaciones a su alrededor y se llevó no sólo todas las escenas del filme, sino también los corazones de los críticos más severos. El papel cambió para siempre la percepción que la gente tenía de él. Fue un punto de inflexión para el actor, que por fin tenía lo mejor de todos los mundos: elogios de la crítica, un perfil de rascacielos y un peso adecuado en taquilla. Llegaron las secuelas, los críticos siguieron siendo quisquillosos, el público hizo caso omiso y acudió en masa al cine, y Jack Sparrow se convirtió un icono. Todo el mundo adoraba a Johnny.

DANIEL CRAIG ES JAMES BOND

Casino Royale (Martin Campbell, 2006)

Bond: «Un martini con vodka, por favor». Camarero del casino: «¿Mezclado o agitado?». Bond: «¿Tengo cara de que me importe?». Una frase irónica e inteligente que no sólo reconoce y frustra las expectativas del espectador, sino que también confirma con rotundidad que el intrigante y carismático personaje que Daniel Craig presenta en su bautismo como el agente 007 está hecho de una madera diferente a la de sus elegantes predecesores.

Volver a los comienzos de la serie era un riesgo, pero la verdadera apuesta era el actor elegido: Daniel Craig. Un vistazo a su cara bastaba para darse cuenta de que este era un Bond más duro, menos pulido. Con su cara de palo y esa rubiez pajiza no del todo inglesa, parece un cruce entre el Robert Shaw que luchó con 007 en *Desde Rusia con amor* y el Prisionero de Patrick McGoohan. La clave de su factor X es que no parece menos capacitado para interpretar a un villano bondiano.

La novela de Ian Fleming presenta una prefiguración del personaje, pero aquí no hay comandante de la Marina Real que valga; la abrupta, monocromática y trémula escena inicial, en la que Craig ahoga a su primera "baja" en un baño público cubierto de sangre, demuestra que Bond es un tipo duro y expeditivo, más un producto de la escuela de las fuerzas de elite, y de su lema –"quien arriesga gana"– que de la altiva sala de oficiales navales, y que posee todo el desprecio social, los muslos poderosos, los pectorales prominentes y el ego inflado que se requieren para demostrarlo.

En *Casino Royale*, Craig recogió el testigo de James Bond, y evidenció cualidades sobradas para encarnar a un icono de la cultura popular. El resultado fue el triunfo absoluto de un mercenario británico, suicida, hipnóticamente seductor y consumidor de cócteles a la carta. Es el suyo un 007 sensacional, un personaje rebosante de *cool*, aplomo, magnético atractivo sexual y una mano fatalmente destructiva en su relación con las mujeres. Hoy ya nadie duda que fue una elección inspirada. Tiene una presencia y un aire de amenaza natural. Craig saca adelante al personaje más surrealista de la historia del cine con una rocosidad despreocupada. Aporta el talento de un intérprete serio a un personaje que en el fondo es liviano; hace aflorar toda su capacidad lúdica y toda su ridiculez esencial, pero no lo parodia, limitándose a confirmar con rotundidad que el intrigante y carismático personaje al que da vida está hecho de una madera diferente a la de sus elegantes predecesores. Es el único Bond que quizás también podría haber encarnado a Alec Leamas, el triste héroe de la novela de John Le Carré "El espía que surgió del frío".

CASINO ROYALE

PENÉLOPE CRUZ ES RAIMUNDA

Volver (Pedro Almodóvar, 2006)

En una de las imágenes más bellas de *Volver*, el blanco florece en carmesí mientras una hoja de papel de cocina se satura de sangre. Aquí, las tareas domésticas son un asesinato y el trabajo de una mujer nunca termina, ni después de matar, ni siquiera después de morir. Raimunda es una mujer trabajadora con una hija adolescente (Yohana Cobo), y un marido vago e insípido. Junto a su hermana Sole (Lola Dueñas), cuida de las tumbas de sus padres y visita a su tía Paula (Chus Lampreave), enferma de demencia. La vida familiar de Raimunda se resquebraja con un terrible acto de violencia, y hay un secreto sobre su difunta madre Irene (Carmen Maura) que sale a la luz cuando regresa del más allá para ponerse en contacto con sus atónitas hijas.

Así que *Volver* es un relato de fantasmas. ¿O no? Hay algo muy juguetón y admirable en este apasionante melodrama inspirado en la televisión basura, que es la banda sonora de la vida de sus personajes. La historia es a la vez histérica y mundana, y Almodóvar se las arregla para incluir lujuria, incesto, violación y asesinato. También te reirás, salvaje e impotentemente, porque para el director la risa es vida. Y ciertamente hay algo magnífico en Penélope Cruz, nunca más voluptuosa o vulnerable, una fuerza de la naturaleza que merece su Oscar. Es así de buena. Cuando se pavonea por las calles con una sensualidad desinhibida, luciendo un trasero redondeado y contoneante, se parece a la joven Sophia Loren. Hay un par de hombres que están enamorados de Raimunda, pero son tímidos y casi reticentes en su adoración. Su verdadera relación es con su hija, su hermana, su madre y sus charlatanas amigas y vecinas. Pero, por supuesto, la actriz está intensamente comprometida con un hombre: el propio Almodóvar, que consigue extraer su presencia como un material dúctil y esparcirla por toda su película. En una escena muy recordada, una vecina le pregunta a Raimunda por la mancha de sangre que tiene en el cuello, y ella, rápida de reflejos, dice que se trata simplemente de «problemas de mujeres»: una frase risueña que alivia la tensión, pero que no es ni más ni menos que la verdad. Y como tantas otras veces, Almodóvar hace de una canción un momento crucial de la historia. Raimunda, que ha abandonado su sufrida monotonía para hacerse cargo del restaurante de un amigo, se lanza impulsivamente a cantar, entonando un espléndido lamento sobre el regreso de vidas y amores pasados, un acto irresistiblemente generoso y emotivo. La primera vez que vi *Volver*, me pareció maravillosa. Ahora me parece aún mejor. Las ingenuidades y artificios de la trama parecen flotar fuera de la pantalla, como formas psicodélicas del estado de ánimo. Me encontré flotando con ellos.

JAVIER BARDEM ES ANTON CHIGURH

No es país para viejos (*No Country for Old Men*, Ethan Coen y Joel Coen, 2007)

Texas, 1980. Empezamos observando la trémula determinación de Llewellyn Moss (Josh Brolin), un cazador local que se topa con los restos de un fallido negocio de drogas. Los cadáveres se cuecen al sol del desierto y un rastro de sangre, salpicado como tinta por el suelo reseco, conduce a Moss hasta un maletín con dos millones de dólares. Elige, como se supone que deben hacer todos los tipos del cine negro, coger el dinero y salir corriendo. Mal movimiento si tenemos en cuenta que el encargado de limpiar el caso es Anton Chigurh, un asesino con la implacable dedicación de un Terminator y el espantoso corte de pelo abombado de un Monkee psicópata. Lo que sigue es un drama sombrío, violento y profundamente inquietante que se desparrama por las ciudades fronterizas, los mugrientos moteles y los secos barrancos del oeste de Texas. Siempre dos pasos por detrás está el viejo del cuento, el sheriff Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), un agente de la ley que ansía jubilarse y que se enfrenta a un mal que ya no puede descifrar.

Pero el de Javier Bardem es el papel con más posibilidades: un criminal obsesionado con el azar, que se juega la vida lanzando una moneda al azar. Este hombre lúcido y directo, cuyo fanatismo que va más allá del gélido compromiso de un asesino a sueldo, es la encarnación del mal: la muerte camina de su mano allá donde va, a menos que él decida lo contrario. Con su acento español aplanado, su voz parece provenir de un lugar no del todo humano. Chigurh tiene la costumbre de matar a la gente a sangre fría, valiéndose de una pistola de aire comprimido destinada generalmente al ganado, pero no hay nada divertido o irónico en él. Es efectivamente un criminal en serie, un devoto existencial del asesinato, un conocedor del miedo y del victimismo, que considera que cualquiera que se cruce en su camino es presa fácil; si todo lo que has hecho en tu vida te ha llevado hasta él, explica a sus futuras víctimas, puede que haya llegado tu hora. La escena en la que intimida y amenaza al apacible y anciano propietario de una gasolinera local es escalofriantemente perturbadora.

Quienes encuentren insufribles las rutinas de los hermanos Coen sentirán alivio en el naturalismo de esta película. No se trata de un mundo encerrado bajo el hermético sello de su arremolinada mezcla de géneros, sino de uno que vive, respira y sangra. Un abrasador estallido de tenso cine de género impregnado de melancolía, filosofía casera y humor negro. Violentos, poéticos, apasionantes, estremecedores y oscuramente divertidos: así son los Coen haciendo lo que mejor saben hacer. En este caso con humanidad añadida.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Allen, Woody, *334*
Anderson, Judith, *90*
Andrews, Julie, *274*
Astaire, Fred, *56*
Bancroft, Anne, *284*
Bardem, Javier, *434*
Bardot, Brigitte, *194*
Basinger, Kim, *376*
Belmondo, Jean-Paul, *224*
Bergman, Ingrid, *106, 124, 134*
Blair, Linda, *314*
Bogart, Humphrey, *98, 104, 138*
Brando, Marlon, *146, 312, 350*
Bridges, Jeff, *412*
Brooks, Louise, *24*
Brynner, Yul, *190, 236*
Caine, Michael, *276, 302*
Caron, Leslie, *206*
Chaney, Lon, *18*
Chaplin, Charles, *32*
Christie, Julie, *272*
Clift, Montgomery, *160*
Close, Glenn, *382*
Colbert, Claudette, *50*
Connery, Sean, *244*
Cooper, Gary, *100, 154*
Cotten, Joseph, *110*
Craig, Daniel, *430*
Crawford, Joan, *164*
Crowe, Russell, *416*
Cruise, Tom, 378, 408
Cruz, Penélope, *432*
Damon, Matt, *424*
Davis, Bette, *102, 144, 252*
Davis, Geena, *396*
Day, Doris, *218*
De Niro, Robert, *332*
Dean, James, *172, 180*
Delon, Alain, *228*
Depardieu, Gérard, *392*
Depp, Johnny, *428*
Dietrich, Marlene, *26*
Douglas, Kirk, *212, 232*
Dunaway, Faye, *280*
Eastwood, Clint, *268, 306*
Ekerot, Bengt, *198*
Englund, Robert, 368
Farrow, Mia, *294*
Flynn, Errol, *52, 64*
Fonda, Henry, *94, 126, 174*
Fonda, Jane, *286*
Ford, Harrison, *342, 360, 366*
Fox, Michael J., *374*
Gabin, Jean, *58*
Gable, Clark, *76*
Garbo, Greta, *42, 74*
Garland, Judy, *72*
Gassman, Vittorio, *324*
Gibson, Mel, *352, 380*
Grant, Cary, *62, 122, 220*
Guinness, Alec, *178, 196*
Hackman, Gene, *304*
Hamill, Mark, *340*
Hayworth, Rita, *118*
Helm, Brigitte, *22*
Hepburn, Audrey, *166, 240, 266*
Hepburn, Katharine, *60, 84, 108*
Heston, Charlton, *214, 292*
Hoffman, Dustin, *282*
Hopkins, Anthony, *394*
Joan, Fontaine, *88*
Jones, Jennifer, *120*
Karloff, Boris, *28*
Keaton, Buster, *20*
Keaton, Diane, *336*
Keaton, Michael, *400*
Kelly, Gene, *150*
Kelly, Grace, *170*
Kristel, Sylvia, *320*
Lamarr, Hedy, *140*
Lancaster, Burt, *156, 256*
Landa, Alfredo, *358*
Laughton, Charles, *46, 54*
Laurel, Stan y Hardy, Oliver, *40*
Léaud, Jean-Pierre, *222*
Lee, Christopher, *202*
Lehman, Ari, *356*
Leigh, Vivien, *78, 148*
Lemmon, Jack, *226*
Lewis, Jerry, *264*
Lloyd, Harold, *16*
Loren, Sophia, *230*
Lorre, Peter, *34*
Lugosi, Bela, *30*
Lyon, Sue, *248*
MacLaine, Shirley, *260*
Malkovich, John, *384*
Marx, Groucho, *44*
Masina, Giulietta, *168*
McDormand, Frances, *406*
McDowell, Malcolm, *308*
McQueen, Steve, *258, 288*
Minnelli, Liza, *310*
Mitchum, Robert, *132, 176*
Monroe, Marilyn, *158, 186, 216*
Montiel, Sara, *200*
Moreno 'Cantinflas', Mario, *82*
Myers, Mike, *410*
Newman, Paul, *238, 296*
Nicholson, Jack, *354, 388*
Niven, David, *192*
O'Toole, Peter, *246*
Olivier, Laurence, *68, 182*
Pacino, Al, *322*
Peck, Gregory, *250*
Perkins, Anthony, *234*
Powell, William, *48*
Power, Tyrone, *92*
Prowse, David, *344*
Quinn, Anthony, *270*

Radcliffe, Daniel, *420*
Rathbone, Basil, *80*
Redford, Robert, *298, 318*
Reeve, Christopher, *346*
Reeves, Keanu, *414*
Robinson, Edward G., *36*
Russell, Rosalind, *86*
Rutherford, Margaret, *242*
Sarandon, Susan, *398*
Schneider, Romy, *184*
Schwarzenegger, Arnold, *370*
Scott, George C., *300*
Sellers, Peter, *262*
Shaw, Robert, *326*
Spacek, Sissy, *328*
Stallone, Sylvester, *330, 364*
Stanwyck, Barbara, *114*
Stewart, James, 128
Stewart, James, *66, 128, 210*
Stone, Sharon, *402*
Streep, Meryl, *372*
Streisand, Barbra, *290, 316*
Swanson, Gloria, *142*
Tati, Jacques, *162*
Taylor, Elizabeth, *204, 254*
Thurman, Uma, *426*
Tierney, Gene, *112*
Tracy, Spencer, *278*
Travolta, John, *338, 404*
Turner, Kathleen, *362*
Turner, Lana, *116*
Valentino, Rodolfo, *14*
Wayne, John, *70, 152, 188*
Weaver, Sigourney, *348*
Webb, Clifton, *136*
Weissmuller, Johnny, *38*
Welles, Orson, *96, 208*
Widmark, Richard, *130*
Williams, Robin, *390*
Willis, Bruce, *386*
Wood, Elijah, *422*
Zellweger, Renée, *418*

ÍNDICE DE PELÍCULAS

Acorralado, 364
Adivina quién viene esta noche 278
Agente 007 contra el Dr. No, 244
Ahí está el detalle, 82
Al este del edén, 172
Alfie, 276
Al final de la escapada, 224
Alien, el octavo pasajero, 348
Amistades peligrosas, Las, 384
Ángel azul, El, 26
Annie Hall, 334, 336
Apartamento, El, 226
A pleno sol, 228
Apocalypse Now, 350
Arma letal, 380
Asesino implacable, 302
Atracción fatal, 382
Austin Powers, 410
Barbarella, 286
Batman, 388
Batman vuelve, 400
Ben-Hur, 214
Beso de la muerte, El, 130
Blade Runner, 366
Bonnie y Clyde, 280
Bourne Identity, The, 424
Bullitt, 288
Buscavidas, El, 238
Caballero sin espada, 66
Caballeros las prefieren rubias, Los, 158
Cabaret, 310
Cantando bajo la lluvia, 150
Capitán Blood, El, 52
Carrie, 328
Cartero siempre llama dos veces, El, 116
Casablanca 104, 106
Casino Royale, 430
Cena de los acusados, La, 48
Centauros del desierto, 188
Ciudadano Kane, 96
Cleopatra, 254
Club de los poetas muertos, El, 390
Compañeros de juerga, 40
Con faldas y a lo loco, 216
Confidencias de medianoche, 218
Con la muerte en los talones, 220
Crack, El, 358
Crepúsculo de los dioses, El, 142
Cuatrocientos golpes, Los, 222
Cuatro jinetes del apocalipsis, Los, 14
Cumbres borrascosas, 68
Cyrano de Bergerac, 392
De aquí a la eternidad, 160
Desayuno con diamantes, 240
Diario de Bridget Jones, El, 418

Die Büchse der Pandora, 24
La diligencia, 70
Doctor Frankenstein, El, 28
Doctor Zhivago, 272
Dos hombres y un destino, 296, 298
Dos mujeres, 230
Drácula (1931), 30
Drácula (1958), 202
Duelo al sol, 120
Emmanuelle, 320
En busca del arca perdida, 360
Encadenados, 122, 124
Escala en Hawai, 174
Espartaco, 232
Eva al desnudo, 144
Exorcista, El, 314
Fantasma de la ópera, El, 18
Fargo, 406
Fiebre del sábado noche, 338
Fiera de mi niña, La, 60, 62
French Connection, 304
Fuego en el cuerpo, 362
Funny Girl, 290
Gata sobre el tejado de zinc, La 204
Gatopardo, El, 256
Gigi, 206
Gilda, 118
Gladiator, 416
Graduado, El, 282. 284
Gran evasión, La, 258
Gran Lebowski, El, 412
Guerra de las galaxias, La, 340, 342, 344
Halcón maltés, El, 98
Hampa dorada, 36
Harry el Sucio, 306
Harry Potter y la piedra filosofal, 420
Historias de Filadelfia, 84
Hombre mosca, El, 16
Hombre tranquilo, El, 152
Instinto básico, 402
Irma la dulce, 260
Johnny Guitar, 164
Juana de Arco, 134
Jungla de cristal, 386
Kill Bill: Volumen 1, 426
Laura, 112
Lawrence de Arabia, 246
Loba, La, 102
Lolita, 248
Lo que el viento se llevó, 76, 78
Luna nueva, 86
Luces de la ciudad, 32
Mad Max, 352
Mago de Oz, El, 72
Maquinista de La General, El, 14
Matar a un ruiseñor, 250
Matrix, 414
Memorias de África, 372
Metrópolis, 22
M, el vampiro de Düsseldorf, 34
Mission: Impossible, 408
Mujer del año, La, 108
My Fair Lady, 266
Naranja mecánica, La, 308
Ninotchka, 74
Niñera moderna, 136
Noche del cazador, La, 176
No es país para viejos, 434
Nueve semanas y media, 376
Padrino, El, 312
Padrino, El. Parte II, 322
Pantera rosa, La, 262
Pasión de los fuertes, 116
Patton, 300
Pépé le Moko 58
Perfume de mujer, 324
Perdición, 114
Perro de los Baskerville, El, 80
Pesadilla en Elm Street, 368
Piratas del Caribe, 428
Planeta de los simios, El, 292
Por un puñado de dólares, 268
Profesor chiflado, El, 264
Psicosis, 234
Puente sobre el río Kwai, El 196
Pulp Fiction, 404
¡Qué bello es vivir!, 128
¿Qué fue de Baby Jane?, 252
Quinteto de la muerte, El, 178
Rebeca, 88, 90
Rebelde sin causa, 180
Rebelión a bordo, 54
Regreso al futuro, 374
Reina Cristina de Suecia, La, 42
Resplandor, El, 354
Retorno al pasado, 132
Rey y yo, El, 190
Ricardo III, 182
Robin de los bosques, 64
Rocky, 330
Sabrina, 166
Sansón y Dalila, 140
Sargento York, El, 100
Sed de mal, 208
Semilla del diablo, La, 294
Señor de los anillos, El, 422
Séptimo sello, El, 198
Siete magníficos, Los, 236
Signo del Zorro, El, 92
Silencio de los corderos, El, 394
Sissi, 184
Solo ante el peligro, 154
Sombra de una duda, La, 110
Sombrero de copa, 56
Sonrisas y lágrimas, 274
Sopa de ganso, 44
Strada, La, 168
Sucedió una noche, 50
Superman, 346
Tal como éramos, 316, 318
Tarzán de los monos, 38
Taxi Driver, 332
Temible burlón, El 156
Tentación vive arriba, La 186
Terminator, 370
Tesoro de Sierra Madre, El, 138
Thelma & Louise, 396, 398
Tiburón, 326
Top Gun, 378
Tranvía llamado deseo, Un 146, 148

Tren de las 4:50, El, 242
Último cuplé, El, 200
Uvas de la ira, Las, 94
Vacaciones del señor Hulot, Las, 162
Ventana indiscreta, La, 170
Vértigo, 210
Vida privada de Enrique VIII, La, 46
Viernes 13, 356
Vikingos, Los, 212
Volver, 432
Vuelta al mundo en 80 días, La, 192
Y Dios... creó a la mujer, 194
Zorba, el griego, 270